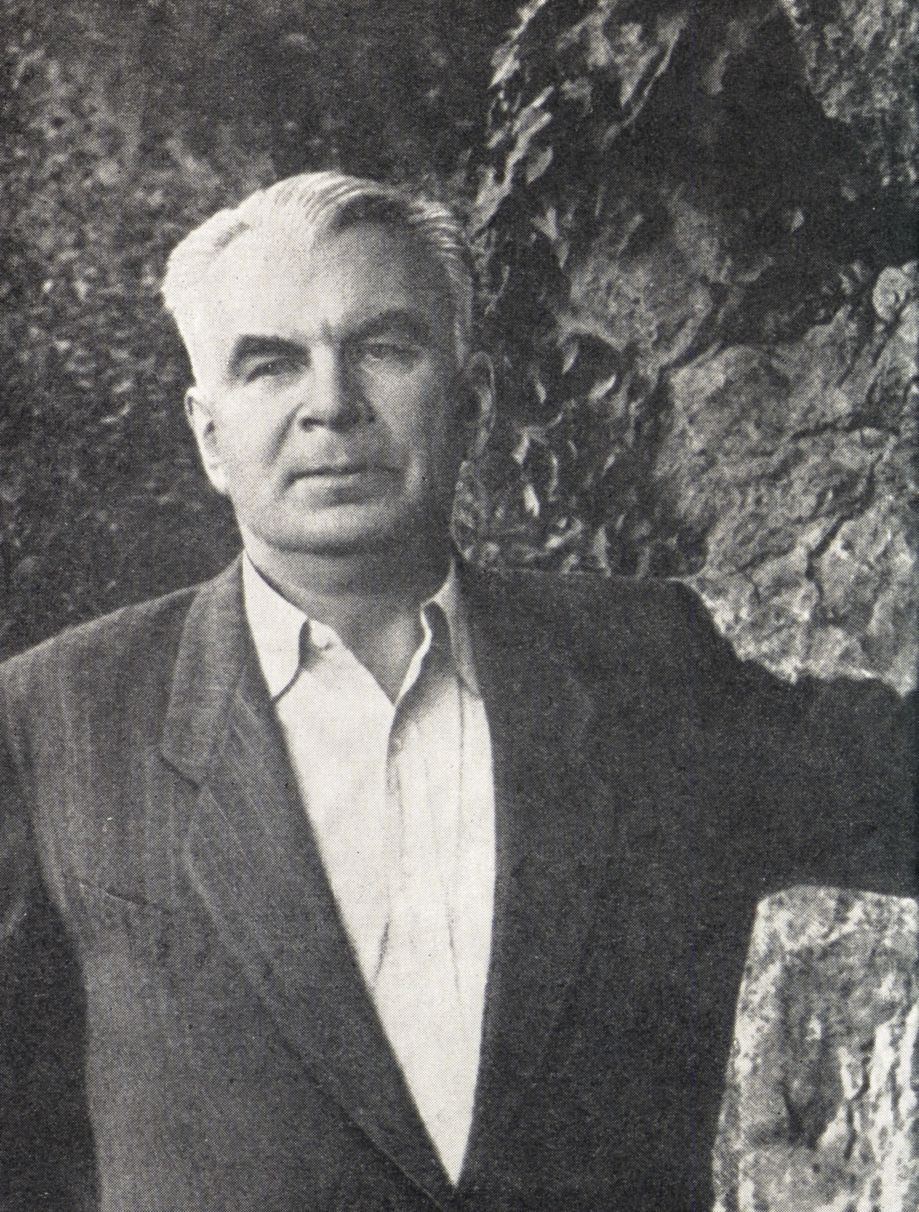
Л. Левин

Владимир Луговской

книга о поэте

советский писатель · москва · 1963





Л. ЛЕВИН

ВЛАДИМИР ЛУГОВСКОЙ

книга о поэте

8Р2
Л36

Новая книга Л. Левина посвящена анализу творчества выдающегося советского поэта Владимира Луговского. Ярко и убедительно, с привлечением большого свежего фактического материала рассказывает критик о творческом пути поэта, о его поисках и удачах. Конструктивизм, сложные взаимоотношения с РАПП, Первый съезд советских писателей, работа в ЛОКАФ, период Великой Отечественной войны и, наконец, творческий взлет в середине 50-х годов — обо всем этом рассказано в книге. Особый интерес представляют воспоминания критика о его встречах с поэтом.

Глава первая

«ИТАК, НАЧИНАЕТСЯ ПЕСНЯ О ВЕТРЕ»

1

В первой половине 30-х годов советские писатели особенно много ездили по стране. Жизнь стремительно менялась. Тот, кто не хотел отстать от нее, должен был видеть ее собственными глазами.

Весной 1930 года Всеволод Иванов, Леонид Леонов, Владимир Луговской, Петр Павленко, Григорий Санников и Николай Тихонов побывали в Туркменистане. Принято считать, что эта поездка положила начало сближению литературы с новой действительностью. Туркменскую бригаду наименовали первой. Так принято именовать ее и по сей день.

Между тем первая писательская бригада вовсе не была первой. Ее поездка в Туркмению принесла богатейший, дотоле не виданный литературный урожай — это правда. Но первой бригадой она все-таки не была.

Путешествие в Туркменистан началось в марте 1930 года. А в мае 1929 года, почти на год раньше, началось еще более продолжительное путешествие на Урал и Северный Кавказ. Его предприняла писательская бригада, в которую входили представители различных существовавших тогда литературных групп: Сергей Громан, Борис Киреев, Константин Минаев (Московская ассоциация пролетарских писателей), Василий Казин («Кузница»), Владимир Луговской (Литературный центр конструктивистов).

20 мая 1929 года «Литературная газета» известила своих читателей: «Сегодня в десять часов вечера с Северного вокзала уезжает на Урал первая группа писателей». Писатели побывали в Свердловском, Пермском, Надеждинском, Нижнетагильском и Южноуральском районах. 1 августа они выехали на Северный Кавказ. Лишь 7 октября «Литературная газета» напечатала заметку «Первая бригада писателей закончила свою работу».

Конечно, туркменская бригада имела одно немаловажное преимущество перед уральской: после ее поездки появились значительные произведения.

Тем не менее факт остается фактом: первой писательской бригадой, двинувшейся навстречу новой действительности, была все-таки не туркменская, а уральская...

Выехав 20 мая из Москвы, писатели проехали прямо в Свердловск, а в июне побывали в Перми.

Я учился тогда на педагогическом факультете Пермского университета.

За год до того в Пермь приезжал Маяковский. Он вы-

ступил в переполненном огромном зале агрономического факультета и был встречен восторженно.

И вот к нам в Пермь снова приехали известные писатели.

Мы хорошо знали Василия Казина и могли наизусть прочесть его стихи «Бреду я домой на Пресню» или «Мой отец — простой водопроводчик».

Но особенно интересовал нас Владимир Луговской. Это же был конструктивист, а с конструктивизмом связывались тогда поиски нового в поэзии, вызывавшие острый интерес, и, конечно, прежде всего у молодежи.

К тому времени мы уже знали конструктивистский сборник «Бизнес» и книгу Корнелия Зелинского «Поэзия как смысл». В «Бизнесе» Луговской напечатал пять стихотворений. А в книге Зелинского ему посвящалась статья, одно название которой поражало воображение, — «Кентавр революции»...

Подумать только, что этого «кентавра» мы могли теперь увидеть на набережной Камы или возле редакции газеты «Звезда», куда непременно наведывались все приезжавшие в Пермь знаменитости...

(В одном из писем, которые сестра поэта, Татьяна Александровна Луговская, получила с Урала, были такие строки: «Писать надо: Пермь, редакция «Звезды», для писателя Владимира Луговского» [1].)

Нам, конечно, были известны и книги, выпущенные к тому времени самим Луговским, — «Сполохи», «Мускул».

---

[1] В настоящей книге цитируются некоторые письма В. А. Луговского. Автор сердечно благодарит Е. Л. Быкову-Луговскую и Т. А. Луговскую за то, что они ознакомили его с адресованными им письмами, а также за ценную помощь в работе над этой книгой.

Мы отлично знали и «Молодежь», и «Обреченный поезд» (под таким названием была опубликована в «Мускуле» «Песня о ветре»), и «Утро Республик», и «Прощанье с юностью», и «Березу Карелии».

Я все время пишу «мы», потому что имею в виду не только себя, но и моего товарища по Пермскому университету, Ивана Дергачева. Ему, как и мне, было тогда неполных восемнадцать лет, он был так же влюблен в литературу и так же восторгался стихами Луговского (ныне кандидат наук доцент Иван Алексеевич Дергачев — декан филологического факультета Уральского университета).

Нетрудно понять, с каким нетерпеливым интересом ждали мы вечера московских писателей.

К сожалению, ни я, ни Дергачев уже не можем вспомнить, как прошел этот вечер, где он состоялся и состоялся ли вообще. Зато мы хорошо помним нашу встречу с Луговским.

Мы условились встретиться в беседке городского сада. Явившись в назначенный час и увидев Луговского, мы сразу были покорены. Да, он выглядел именно так, как и должен был выглядеть автор «Мускула». Высокая и стройная фигура, широкие плечи, густые, гладко зачесанные назад, блестящие волосы, просторный пиджак, показавшийся нам неслыханно элегантным, узкие бриджи, пестрые спортивные чулки.

Луговскому не было тогда двадцати восьми лет, но нам он, естественно, не казался молодым.

Сначала разговор шел о поэзии. Главной темой, конечно, был конструктивизм. Мы спрашивали о Сельвинском, Багрицком, Инбер. Интересовала нас и конструктивистская молодежь. Книгу Зелинского «Поэзия как смысл» заключала «Информационная заметка об ЛЦК». В ней перечис-

лялись так называемые «констромольцы». Вместе с молодыми московскими поэтами Н. Асановым, К. Митрейкиным, В. Цвелевым упоминался недавний пермяк Борис Уральский. Нас не могла не волновать судьба нашего земляка, который, как нам казалось, за малый срок успел завоевать место на поэтическом Олимпе...

Чуть заметно улыбаясь, Луговской терпеливо отвечал на все вопросы. Наше провинциальное юношеское любопытство забавляло, но, судя по всему, нисколько не раздражало его.

Да, главой школы конструктивисты считают Сельвинского. Без «Улялаевщины» не было бы конструктивизма. Да, главное для конструктивистов — большая поэтическая форма, строго организованное сюжетное повествование, человеческие характеры, созданные специфическими средствами стиха. Да, Багрицкий по всему складу своего творчества не похож ни на Сельвинского, ни на Луговского, но это не мешает ему быть вполне ортодоксальным членом группы. Да, среди «констромольцев» есть талантливые ребята, в том числе Борис Уральский, нужно только больше трудиться и не рассчитывать на то, что талант сам себя проявит.

Кто-то из нас попросил Луговского что-нибудь прочесть. Мы боялись, что он будет отказываться, но он с удивительной легкостью согласился.

Сказав, что читать стихи сидя нельзя, Луговской встал. Его высокая фигура как будто еще выросла, напряглась, стала шире в плечах. Но особенно сильное впечатление произвел на нас его голос. Он трубно гремел под высокими сводами беседки. Мы невольно притихли, словно сама поэзия, как и год назад, когда мы слушали Маяковского, вновь коснулась нас своим могучим крылом.

Трубный голос Луговского был в то же время необыкновенно гибок. Я запомнил, как прозвучала строка из «Обреченного поезда»: «То чешской, то польской, то русской речью». На мгновение показалось, что мы в самом деле слышим чешскую, польскую, русскую речь.

После «Обреченного поезда» Луговской прочитал «Молодежь», «Утро Республик», «Прощанье с юностью». Привлеченные могучими раскатами его голоса, к беседке подходили люди. Сам собой начался литературный вечер. Луговской читал еще и еще. Слушатели дружно аплодировали и долго не хотели его отпускать.

Когда он кончил читать и откланялся, я попросил разрешения проводить его до гостиницы.

Мы шли вниз по улице Карла Маркса. Может быть, тогда она еще называлась Сибирской. Я с маниакальной настойчивостью продолжал свои расспросы о конструктивизме.

Незадолго до того я прочитал в сборнике «Бизнес» статью Александра Квятковского «Тактометр». Она имела подзаголовок: «Опыт теории стиха музыкального счета». Автор утверждал, что классическая метрика изжила себя и на смену ей приходит тактовое строение поэтической речи. Свою систему стиха автор именовал «тактометром». Образцы «тактометра» он черпал в произведениях конструктивистов, которые записывал по так называемой «тактовой сетке». В такой записи он воспроизводил «Цыганскую рапсодию» Сельвинского и несколько собственных сочинений («Лето», «Комнатный кризис» и «Санная луната»).

По совести говоря, многое в статье Квятковского было мне просто непонятно. Однако и от Луговского я не услышал ничего вразумительного. Он отдавал Квятковскому должное, но чувствовалось, что прямого отношения к его соб-

ственным поэтическим поискам «тактометр» не имеет. Грешным делом, я тогда подумал, что конструктивистские теории — это, видимо, одно, а стихи поэтов-конструктивистов — совсем другое. В самом деле, какое отношение имел «тактометр» к напечатанным в том же «Бизнесе» «Стихам о поэте и романтике» Багрицкого?

После «тактометра» речь зашла об очень модном тогда локальном принципе конструктивизма. Луговской вспомнил две строчки из «Мускула»: «месяц комиссарит, обходя посты» («Обреченный поезд») и «месяц врачом совершает большие обходы» («Санаторная ночь»).

— Вот вам и весь локальный принцип. Понятно?

(29 сентября 1929 года, уже покинув Урал и разъезжая по Северному Кавказу, Луговской напечатал в газете «Большевистская смена» (Ростов-на-Дону) статью «Конструктивизм в литературе». В ней он воспользовался тем же самым примером, который привел в разговоре со мной: «Если, например, над засевшим в тайге отрядом стоит месяц, то он в стихотворении «комиссарит, обходя посты», он как бы тоже увязан с отрядом, образ этот выполняет свою подсобную роль по отношению к теме... Это то, что называется «локальным образом».)

Мы дошли до берега Камы, прошлись по небольшому садику, который тогда еще назывался Козий загон, и Луговской стал прощаться. Видимо, он устал. А может быть, я надоел ему своими расспросами.

— Будете в Москве — позвоните, — сказал он с истинно столичной любезностью. — Рад буду вас видеть.

10 июня 1929 года я напечатал в местной газете «Звезда» заметку «К выступлениям московских писателей». В ней с пафосом говорилось, что первая книга Луговского — «Сполохи» — поражала читателя «своим искренним

революционным энтузиазмом и небывалым подъемом жизненных сил и творческой энергии», а вторая книга — «Мускул» — «свидетельствует о новых достижениях Луговского». Затем критик заявлял, что «стихи Луговского в блестящей передаче автора — незаурядное средство воздействия на массы». Его не смущало, что это выглядело двусмысленно: почему же только «в блестящей передаче автора»?

Заметка заканчивалась, как и следовало ожидать, «анализом» некоторых недостатков поэзии Луговского: «Интересно лишь, что Луговской силен только в области революционно-декларативной, где он подчас достигает истинного революционного пафоса, в области же лирики поэт теряется, стихи выходят бледные и неубедительные...»

Поездка уральской бригады не принесла никаких творческих результатов. Правда, 20 мая 1929 года «Литературная газета» сообщила: «Конструктивист В. Луговской намерен также использовать эту поездку для сбора последних материалов к своей большой поэме «Сибирь». 4 ноября «Литературная газета» объявила, что Луговской «закончил большую поэму «Сибирь», над которой работал несколько лет». Но поэмы «Сибирь» мы так и не прочитали.

Тем не менее уральская поездка сыграла в жизни Луговского значительную роль. Она впервые столкнула его с новой действительностью. Более четверти века спустя поэт написал: «Большим, поворотным этапом в моей литературной жизни явилась моя длительная поездка по рудникам, заводам и фабрикам Урала и Ростовской области. Вернулся я из этой поездки в мучительном раздумье о роли и задаче поэта в нашем советском обществе».

Именно в дни уральской поездки начиналось для Луговского время серьезных размышлений, которым предстояло многое изменить в его литературной судьбе.

Уехав из Москвы, Луговской писал сестре: «Я опять удираю от судьбы, от всего на свете в стук колес, в дорожный хохот товарищей, в ночевки, столовки, выступления, аплодисменты, к доменным печам, плавящейся стали...»

На пермских восемнадцатилетних юношей Луговской произвел впечатление человека, у которого все в жизни просто и ясно. Оказывается, это было вовсе не так.

Во время уральской поездки поэт напряженно вглядывался в то, что едва ли не впервые возникало перед его глазами, поражая новизной, энергией, размахом.

Среди материалов Центрального государственного архива литературы и искусства (ЦГАЛИ) я наткнулся на вырезанное из неизвестной газеты стихотворение Луговского «Шестидесятая параллель» [1]. Ни в одну из его книг оно никогда не входило. Под текстом обозначено: «Чермоз на Каме». Ясно, что стихотворение связано с уральской поездкой.

Это полностью подтверждается и его содержанием:

Песня глядит
зрачками огней
Из дыма
заводской темени.
В зареве песни
мне стала видней
Простая сутунка
размеренных дней
В листопрокатке
времени.
Я научился
вести рассказ,
Как молодость
неповторяемый, —

---

[1] ЦГАЛИ, ф. 1098, опись 1, ед. хр. 7.

О металлических искрах глаз,
О будничном пафосе
                    дел и фраз
Великого Соревнования.

То, что Луговской никогда не возвращался к этому стихотворению, неудивительно. Даже локальные образы, мастером которых он всегда был, на этот раз выглядят более чем наивно: «сутунка размеренных дней», «листопрокатка времени», «металлические искры глаз»...

Но в угловатых и наивных строчках этого стихотворения есть нечто такое, мимо чего все-таки нельзя пройти. Что же именно? Может быть, ощущение нового жизненного опыта, недовольство своим вчерашним днем, предчувствие важных перемен в творчестве, жизни, судьбе...

2

К своему приезду в Пермь Луговской был уже известным поэтом, автором двух книг. Каков же был его жизненный путь, где брал начало, что представляли собой «Сполохи» и «Мускул»?

Владимир Александрович Луговской родился в Москве 1 июля 1901 года. Отец его, Александр Федорович, преподавал русскую литературу в Первой московской мужской гимназии. Мать, Ольга Михайловна, в молодости была певицей, затем учительницей пения.

Воспитанник Московского университета, Александр Федорович Луговской был широко и всесторонне образованным человеком. Он владел двенадцатью языками (в том числе греческим и латынью). За два года до смерти (он умер 3 мая 1925 года, на пятьдесят первом году жизни) Але-

ксандр Федорович увлекся историей музыки и настолько овладел этим новым для него предметом, что даже выступал с чтением лекций о творчестве великих русских композиторов.

Дом Луговских был полон старинных книг и гравюр (в библиотеке Александра Федоровича имелись, например, редкие издания Державина и Жуковского с автографами), видел в своих стенах многих деятелей русской культуры начала XX века. Здесь бывали В. Я. Брюсов, В. О. Ключевский, П. Н. Сакулин. Александр Федорович был знаком и с Л. Н. Толстым.

Когда речь заходила о его детстве, поэт любил рассказывать маленький эпизод, который сам называл: «И мои воспоминания о Льве Толстом»...

Гуляя с отцом по Москве, мальчик привык, что отцу все время приходится отвечать на низкие и почтительные поклоны. Однажды в Хамовниках они встретили представительную даму в роскошном манто, которую сопровождал невзрачный бородатый старик с палкой в руке. Мальчик воззрился на даму, не обратив никакого внимания на старика. Но отец, тот самый отец, которому все кланялись первыми, вдруг низко склонился перед стариком и заговорил с ним необыкновенно почтительно.

Когда старик и дама удалились, сын пристал к отцу с расспросами и впервые в жизни услышал имя Льва Толстого...

Может быть, об этой встрече Луговской и написал в поэме «Москва»:

Здесь по́д вечер я видел старичка,
Бровастого, колючего, сухого,
В пальто потертом и помятой шляпе,
С какой-то странной палкою в руке.

Я снизу вверх косился на него.
Он что-то мне сказал — я застеснялся.
И кто-то рядом охнул:
— Лев Толстой!

Александр Федорович был неизменно спокоен с детьми, никогда не сердился на них и не повышал голоса. Когда сын позволял себе шалость, ему приходилось посидеть на стуле у отца в кабинете. Это считалось самым страшным наказанием.

«Любовь его к русскому искусству и вера в творческие силы нашего великого народа оказали на меня глубокое влияние», — писал Луговской о своем отце много лет спустя.

В библиотеке покойного поэта хранится книга Д. Д. Благого «Мастерство Пушкина» (1955) со следующей дарственной надписью: «Поэту Владимиру Луговскому — знак памяти о замечательном педагоге, моем первом учителе Александре Федоровиче Луговском, навсегда вложившем в меня любовь к родной литературе. Д. Благой».

Сразу после революции Александр Федорович пошел работать в Наркомпрос, а юный Луговской, окончив семь классов гимназии, поучился некоторое время в Первом Московском университете, а затем уехал в Смоленск и поступил в Полевой контроль Западного фронта.

«Темные и голодные города Смоленщины, кипевшая вокруг борьба с кулацкими восстаниями, романтика революции, необыкновенный подъем, который я ощущал в те дни, незабываемы», — писал впоследствии Луговской. Это была счастливая юность, пусть голодная, суровая, темная, пусть освещенная жалким огнем коптилки, но все равно озаренная светом тех «пяти лучей Коммуны», о которых Луговской написал через много лет в «Синей весне».

Смоленские дни окончились для Луговского крайне



О. М. Луговская.

неудачно — он заболел сыпным тифом и вернулся в Москву. В 1919 году он стал курсантом («начался самый светлый — курсантский период моей юности») и в течение пяти лет служил в Красной Армии. После Главной школы всевобуча он поступил в Военно-педагогический институт и окончил его в начале 1921 года. За пять лет военной службы он был курсантом, командиром, инструктором, политработником.

По окончании Военно-педагогического института Луговской вновь оказался в Смоленске.

В поэме «Комиссар» он писал:

Когда окончилась гражданская война,
Я жил в Смоленске, в сумасбродном доме...
...Я был инструктором военных курсов,
Купил себе багровые штаны
И голодал с чудовищным уменьем.
...Мне было только девятнадцать лет,
И где-то рядом крался Булахович
С отрядами лохматых кулаков.

В конце 1922 года Луговской вернулся в Москву и поступил на службу в Кремль. Некоторое время он служил в Управлении делами Кремля и в Военной школе ВЦИК.

В 1924 году Луговской демобилизовался, но продолжал вести политико-просветительную работу, в том числе и в воинских частях. В неопубликованной автобиографии, относящейся к началу 30-х годов, поэт указывает: «Мое политпросветничество так и продолжалось вплоть до 1928 года, когда я впервые воспринял литературу как профессию. Красная Армия и политпросветы были для меня основной жизненной и политической школой» [1].

Стихи Луговской начал писать еще во время учения в

---

[1] ЦГАЛИ, ф. 1098, опись 2, ед. хр. 1.

гимназии. Когда ему было четырнадцать-пятнадцать лет, он уже читал их отцу и сестре. Отец поощрял его поэтические опыты, хотя нередко и спорил с ним. Разговоры о стихах, которые велись между отцом и сыном, были серьезными разговорами взрослых людей.

Т. А. Луговская вспоминает одно из первых стихотворений, написанных ее братом еще в гимназические годы:

Пророкотал горячий гром
И грузно лег в лиловых тучах.
Гроза взбесившимся конем
Неслась на потемневших кручах.

И замер лист, и жаждал лес,
Протяжный крик, стихая, длился.
Стучали дятлы, мшистый бес
В болоте плакал. Лес курился.

С особенной силой Луговского повлекло к стихам, когда он учился в Военно-педагогическом институте. Несмотря на то что слушатели были заняты не меньше четырнадцати часов в сутки, Луговской находил время и для стихов, и для выпуска машинописных поэтических сборников, и для подготовки спектаклей, которые, конечно, несли на себе отпечаток столь распространенных в те годы «левых» течений в искусстве.

В архиве поэта хранится тетрадь его стихов, относящихся к 1919—1920 годам. Заглянув в нее, нетрудно убедиться, что в эти годы поэзия властно врывается в жизнь юноши. Подряд идут стихи, датированные 14, 15, 17 мая 1919 года. Стихотворение «Осень» окончено 27 октября 1919 года в два часа ночи. Стихотворение «Сетью проволок мерцают телеграфные столбы...» сочинено 28 августа 1920 года по дороге в Сергиево...

Юношеские стихи Луговского написаны под влиянием Блока, Брюсова, может быть, Бальмонта. Они полны туманных символов, смутных томлений, многозначительных иносказаний, а подчас проникнуты и некиим полумистическим настроением. Впрочем, оно довольно наивно и явно идет от чужих книг.

«Стихи были, главным образом, о природе. Вдоволь символистичны», — так Луговской впоследствии охарактеризовал свои юношеские опыты [1]. В них очень редко слышится то, чему было суждено развиться в его поэзии.

Написанное 15 мая 1919 года стихотворение «Саги» кончается так:

На миг, только миг... и бескрайность, и степи...
Печальная песнь ковыля.
И волк серый рыщет, и половец свищет,
И бьется в кольчугу стрела.

На миг... и вот сеча в звериной отваге
На дальнем безвестном пути.
Старинные песни, суровые саги
Опять закипели в груди.

Может быть, на этой почве возникнут стихи на исторические темы, опубликованные семь лет спустя в книге «Сполохи».

Кое-где в юношеских стихах Луговского ощущаются робкие зачатки той напряженной образности, по которой мы будем узнавать автора «Каспийского моря», «Новых стихов», «Солнцеворота» и «Синей весны». Но пока что они тонут в бурном и беспорядочном поэтическом потоке, не знающем ни ясного направления, ни ощутимых берегов.

---

[1] ЦГАЛИ, ф. 1098, опись 2, ед. хр. 1.

Началом своей литературной работы поэт считал 1924 год.

На титульном листе книги «Лирика» (1955) обозначено: «1924—1954».

В автобиографии Луговской рассказывал, что А. В. Луначарский, которому он дал почитать свои ранние стихи, напечатал их в 1924 году в журнале «Новый мир».

А. В. Луначарский — один из тогдашних редакторов «Нового мира» — действительно напечатал стихи Луговского в журнале, но случилось это на год позже, журнал «Новый мир» начал выходить в 1925 году.

В десятой книге «Нового мира» за 1925 год появилось стихотворение Владимира Луговского «Год двадцатый». Оно не вошло ни в одну из книг поэта, и я позволю себе привести его целиком:

Сумбурный дождь и радостные лужи,
На Малой Бронной мертвые дома.
Сумбурный дождь, трущобный старый ужас
И жажда жить, идти и понимать.
Вот эта ночь! Вот это год двадцатый!
На Малой Бронной дождь и чернота,
А завтра мне... А завтра за расплатой —
Осенний фронт шинелью подметать.
Сумбурный дождь и пьяных листьев ропот,
Ухабы, кочки, полночь, пустыри,
И последним отблеском Европы
На площади плохой фонарь горит.
Вот эта жизнь! Вот эта кровь и нервы!
Дни голода и холода, когда
Хотел я жить, ползти и падать первым
В пальбу, в теплушку, в рыжие года.
Звезда и шлем, звезда и ночь и слякоть,
Казачья шашка, церковь и Арбат.
Последний раз под полушубок лягу
В каморке, нагруженной, как арба.

В последний раз шкафы и дым махорки,
Кружась винтом, падут в дремоту, — но
Польются сны и будет Ленин зорко,
Прищурясь, мерить хаос за окном.

В следующей, одиннадцатой книге «Нового мира» за тот же год было напечатано еще одно стихотворение Луговского — «Разведка». Оно вошло в «Сполохи» под названием «Дозор». Включая стихотворение в книгу, Луговской сделал в нем только одно исправление. Вместо: «Железная ночь и крупитчатый снег» — «Сумбурная ночь» и т. д.

В стихотворении «Год двадцатый» этот эпитет повторяется трижды. Поистине все здесь смешалось — «звезда и шлем, звезда и ночь и слякоть, казачья шашка, церковь и Арбат».

Кстати сказать, Арбат упомянут недаром. В стихотворении «Биография Нечаева» есть строка: «Зима по Арбату и штопором дым». Корнелий Зелинский писал о Луговском: «Это то поколение, что вышло откуда-то из чистых и спокойных переулков между Арбатом и Пречистенкой, из Сивцева Вражка и Старо-Конюшенного...»

Теперь «чистые и спокойные переулки между Арбатом и Пречистенкой» приходится покидать: «Последний раз под полушубок лягу в каморке, нагруженной, как арба». В этом хаосе, среди мертвых домов знакомой с детства Малой Бронной, даже плохой фонарь кажется поэту «последним отблеском Европы». Единственная реальность — завтрашний день, который грозит поэту расплатой (за что? за уютное арбатское детство?).

Стихотворение «Год двадцатый» очень противоречиво.

Наряду с «сумбурным дождем» и «трущобным старым ужасом» — «жажда жить, идти и понимать». Наряду с предчувствием расплаты — «дни голода и холода, когда хотел я

жить, ползти и падать первым в пальбу, в теплушку, в рыжие года». Наконец, самые знаменательные строки, как бы венчающие стихотворение: «И будет Ленин зорко, прищурясь, мерить хаос за окном». Образ зорко прищурившегося Ленина противостоит хаосу. Сумбура еще много и в жизни и в голове поэта, но ведь есть на свете Ленин!

Конечно, юному Луговскому, коренному арбатскому жителю, воспитанному на «Одиссее», не так-то просто было разобраться во всем, что его окружало. Не забудем, что дело было в 1925 году, а речь шла о двадцатом годе, когда от каждого человека требовался, в сущности, ответ только на один вопрос: под чьими знаменами ты сражаешься? Луговской хорошо знал, что̀ ему ответить на этот вопрос.

Еще ничего нельзя предвидеть — ни характера пути, ни масштаба дарования, ни склада индивидуальности. Но то, что позиция выбрана твердо, не вызывает сомнений.

3

Жизненной школой Владимира Луговского была служба в Красной Армии. Он рано начал сознательную жизнь, рано сформировался, рано определил свое отношение к миру и место в борьбе. Однако он шел совсем иным путем, чем, скажем, его сверстник и в недалеком будущем близкий друг Александр Фадеев. Луговской не только не принадлежал к числу командиров гражданской войны, как Фурманов, Фадеев, Павленко, но и не участвовал в боях, как участвовали в них Тихонов, Малышкин или Лавренев. Кстати сказать, ни в одной из своих автобиографий Луговской никогда не называл себя участником боев. В его военном послужном списке: Полевой контроль Западного фронта,

Главная школа всевобуча, Военно-педагогический институт, пехотные курсы, политотдел ВУЗ Западного фронта, военная школа ВЦИК.

Эта особенность биографии поэта, быть может, наложила отпечаток на его стихи о гражданской войне, вошедшие в книгу «Сполохи» (1926). Мы не найдем в них не только того глубокого и ясного понимания военных событий, которым отличаются «Чапаев» или «Разгром», но и той пусть не вполне осознанной, но очень отчетливой направленности, которая характерна для баллад Тихонова, «Думы про Опанаса» Багрицкого или повестей Лавренева.

Конечно, дело здесь не только в том, что Луговскому не довелось сражаться с оружием в руках. Можно участвовать в боях, много раз ходить в атаку и все-таки ничего не понять. Через тридцать лет Луговской вернулся к теме гражданской войны и написал «Синюю весну» — книгу, в которой эпоха гражданской войны предстала перед нами во всей своей суровой и неповторимой правде. У юного же Луговского просто не хватило жизненного опыта, чтобы по-настоящему осмыслить события, происходившие у него на глазах.

«Сполохи» открываются циклом на исторические темы. Но главное в книге, конечно, стихи о гражданской войне. Пусть эти стихи составляют меньше половины книги — все равно именно они определяют ее лицо. Таковы «Повесть», «Рассказ Шишкова», «Эта ночь проходит не напрасно...», «Белый офицер», «Тиф», «Дозор», «Неспокойно», «Смерть».

Напрасно стали бы мы искать в этих стихах сколько-нибудь глубокого изображения событий гражданской войны. Оно в «Сполохах» вполне на уровне «Года двадцатого» — та же противоречивость восприятия жизни, тот же революционный энтузиазм пополам с растерянностью и непониманием смысла того, что происходит вокруг.

Вот, например, стихотворение «Эта ночь проходит не напрасно...».

Город ждет прихода большевиков. «Ветровая ночь» должна завершиться «тягостною поступью орудий». О завтрашнем дне поэт пишет так:

Завтра — неизвестная страна.
Завтра — это страх и напряжение.
Толп ли непомерное движение,
Свист ли пролетающих гранат.

В стихотворении «Неспокойно» читаем: «Простая бытия дилемма: жизнь или залп — все впереди». В стихотворении «Повесть»: «Сегодня — вагон. Неделя — вагон. А дальше — большая атака».

Место в смертельной схватке двух лагерей выбрано твердо и навсегда, революционный долг выполняется честно, но на сердце тревожно и смутно, ибо ясного понимания того, что происходит, нет, будущее кажется неопределенным и даже страшным: «Толп ли непомерное движение, свист ли пролетающих гранат...»

Характерно для «Сполохов» уже само начало стихотворения: «Эта ночь проходит не напрасно в снеговом буранящем *бреду*...» В стихотворении «Дозор» поэт пишет: «И чудится пуля в разбитом ребре, и знаешь, что если не кончится *бред* — последняя воля устанет». А вот строки из стихотворения «Ночь»: «Как любовь начинается ночь, темным *бредом,* предчувствием странным».

Главное во всем этом — смутность восприятия окружающего, зыбкость его очертаний, пугающая неопределенность того, что ждет впереди.

Оборотной стороной такого восприятия жизни невольно оказывается бездумное отношение ко всему происходящему.

В стихотворении «Неспокойно» поэт признается, что полюбил «угарную слепую силу, холодные зрачки людей, разлет без мысли и усилий...».

Эта «угарная слепая сила», «этот разлет без мысли и усилий» воплощены в стихотворении «Рассказ Шишкова».

Поэт изображает кавалерийскую атаку:

Вперед — до оврага, в овраг и через —
Теперь все равно ничего не понять.
Как грецкий орех разлетается череп,
А рядом братишка летит с коня.

В двухтомном издании избранных произведений Луговского, где «Рассказ Шишкова» перепечатан под названием «Атака», строфа исправлена:

Вперед! — до оврага, в овраг и через —
Сквозь сумрачный дым догонять... догонять.
Взвивается сталь, распадается череп,
А рядом товарищ летит с коня...

Поправки, которые внес поэт, вызваны необходимостью, — перепечатывая стихотворение, в самом деле нельзя было оставлять ни забубенно лихую строку: «Как грецкий орех разлетается череп», ни простодушно-наивное признание: «Теперь все равно ничего не понять». Но, вычеркнув сомнительные строки, поэт мало изменил характер стихотворения, поэтизирующего «угарную слепую силу».

Луговской не только не осмысливает событий, происходящих у него на глазах, но и не ставит перед собой такой задачи.

Жизнь переходит в голубой туман,
Сознание становится обузой,
А счастьем —
жилистый подъемный кран,
Легко несущий грузы,

Когда сознание становится обузой, все окружающее, естественно, начинает казаться простым и несложным. Отсюда простота отношения к жизни, с подозрительной настойчивостью декларируемая в «Сполохах»: «Я понял *несложный* и честный урок двенадцати длинных орудий», «*Простая* бытия дилемма: жизнь или залп — все впереди», «Винтовка *проста.* А жизнь — во сто крат *проще!*»

Как все просто! Жизнь во сто крат проще винтовки!

Многие из нас, критиков, в свое время попались на эту удочку.

Мы всерьез поверили, что главная особенность ранних стихов Луговского — прямота и линейность поэтических реакций. Никаких сомнений и колебаний, все ясно, как дважды два четыре, — так или примерно так выглядело в нашей трактовке поэтическое кредо раннего Луговского.

Автор «Сполохов» и особенно «Мускула» любил становиться перед революцией по команде «смирно», изображая из себя исполнительного и нерассуждающего солдата. Нельзя сказать, чтобы это была поза, — поэт действительно говорил от имени поколения, целиком отдавшего себя революции. Но нас должно было бы насторожить то, что он так упорно — почти назойливо! — подчеркивал простоту и прямолинейность своего отношения к жизни.

На самом деле все было гораздо сложнее.

Даже стихотворение «Повесть» с его заранее заявленной простотой («Вот повесть *простая* о красной звезде») сложно и противоречиво.

Оно и начинается-то весьма драматически: «Вечная тема: груз головы...». Имеется в виду, конечно, нелегкий груз тревожных мыслей, обременяющих героя. В словах же «*вечная* тема» звучит намек на то, что тревожные мысли обременяют героя как бы по вековой традиции: ведь, несмотря на

его боевое обличье, он, судя по всему, принадлежит к племени потомственных интеллигентов...

Каковы же эти тревожные мысли? Вот они: «Проснуться — но где?! Рвануться — куда?!» В самом деле, есть над чем задуматься!

Как же в таком случае понимать слова о том, что жизнь во сто крат проще винтовки? Их истинный смысл ясен: герой отмахивается от «груза головы» — от терзающих его мучительных и тревожных мыслей.

Стихотворение кончается так:

Но к северу, к югу (не все ли равно?)
Лавиной, обвалом, громадой
Летят эшелоны звено за звеном,
И сердце укрыто шинельным сукном,
И думать о доме — не надо.

Если бы шинельным сукном можно было укрыться от мыслей о доме! Если бы герой действительно верил в то, что жизнь проще винтовки! Но он только старается убедить себя в этом. Он гонит от себя вопросы, на которые у него нет ответов.

Вот как оборачивается «повесть простая о красной звезде».

Я уже говорил, что лицо первой книги Луговского определяют стихи о гражданской войне.

В годы, когда «Сполохи» появились, поэтизация недавних боев и походов носила порой полемический характер. Ее подтекстом было иногда разочарование в современности. Некоторые писатели только в прошлом находили то, чего, по их мнению, не имело никакого смысла искать в настоящем.

Нет, Луговской не принадлежал к их числу.

Только в стихотворении «Песня» очень глухо, — может быть, бессознательно, — он выразил те чувства, которые так властно прозвучали впоследствии в «Стихах о поэте и романтике» Багрицкого.

Начало «Песни» выглядит так:

Рождается звон. Начинается песня.
Проносится вихрь ледяной.
Шагаю по синей от месяца Пресне,
Шагает и тень за мной.
И так очевидно, что ей надоело
Шататься с портфелем в руке,
Уродиной ползать полиловелой
В буденовском шишаке.

Знаменательно, однако, что этой зловещей, трущобной, чуждой поэту Москве противостоят две неизменно милые его сердцу силы — песня и ветер: «Но песня качается. Ветер хороший, распутный, шальной, гулевой», «Но песня качается. Все наизнанку, все набок, и вкось — к чертям».

(«Песня» построена, кстати, по принципу, весьма характерному для Луговского. Поэт развертывает ту или иную картину, а затем дает отрицающий ее второй сюжетный или эмоциональный план. Делается это с помощью короткого словечка «но»: «*Но* песня качается», «*Но* мысли идут, как столапые танки», «*Но* песня рычит, как биплан на Ходынке» («Песня»). В стихотворении «Дозор» крайней мучительной усталости противопоставляется настроение, выраженное в заключительной строфе: «*Но* хохлится ночь, распевается лес» и т. д. То же самое в «Смерти»: «*Но* отряд спешит без передышки, песни затеваются братвой»; в «Повести»: «*Но* к северу, к югу (не все ли равно?) — лавиной, обвалом, громадой летят эшелоны»; то же самое и в стихах на исторические темы: «*Но* валит народ с топором и рубанком, *но*

камень ложится на камень, *но* Русь выворачивается наизнанку плотничьими руками». «*Но,* словно в часы штурмового потопа, сутулый Нахимов хранит Севастополь» и т. д.).

«Сполохи» открываются циклом стихов, связанных с прошлым России. Это — «Ушкуйники», «Отходная», «Дорога» и четыре стихотворения из цикла «XVIII—XIX в.».

Стихи из этого цикла — своего рода стихотворные этюды на исторические темы. На мой взгляд, они не имеют самостоятельного поэтического значения. Конечно, автор их талантлив. Уже по одной этой причине в каждом из них не может не оказаться хотя бы нескольких запоминающихся строк. Их можно найти и в «Вестнике», и в «Начале века», и в «Пожаре московском».

Но в целом стихи из цикла «XVIII — XIX в.», мне кажется, мало органичны для Луговского. Да и существовал ли этот цикл вообще? Скорее всего, просто написалось несколько стихотворений на исторические темы и возникла мысль опубликовать их под заголовком «Из цикла...» Когда читаешь «Из цикла» или «Из поэмы», невольно сомневаешься в существовании и того и другого.

Иной характер носят стихотворения «Ушкуйники» и «Отходная». Это уже не этюды на исторические темы. Стих, которым написаны, скажем, «Ушкуйники», народнее, почвеннее, гуще стиха, которым написаны «Начало века» или «Севастополь».

«Ушкуйники» и «Отходная» очень близки друг другу. В них ясно ощущается та народно-песенная основа, на которой вырастает поэзия Луговского:

И ты, мой товарищ, ватажник каленый,
И я полоумный гуслярник;
А нас приволок сюда парус смоленый,
А мы — новгородские парни.

Оба стихотворения проникнуты могучим силовым напором: «Да вынесть в конец свою сильную силу в холодное Белое море» («Ушкуйники»), «Что мне, мамаша, до Христова рая: сила мне медвежья бока распирает» («Отходная»). Сила эта физиологически-необузданна, но в обоих стихотворениях, особенно в «Отходной», нельзя не почувствовать, что дело не только в физиологии.

Герой «Отходной» говорит:

Топор на печи, как орел на блюде.
Едут с Обонежья торговые люди.
Тяжел топорок, да остер на кончик, —
Хочу я людишек порешить-покончить.

Мать спрашивает сына: «Что же ты разбойничать задумал снова?!» Да, сын ее из тех разбойничков, которые ходили с Разиным и Пугачевым. Поэту радостно знать, что его Шишков, бросаясь в отчаянную кавалерийскую атаку, продолжает дело славных русских разбойничков, поднимавших топоры на торговых людишек.

Первая книга Луговского оставляет в высшей степени противоречивое впечатление.

Молодой поэт только начинает формироваться. Революционный пафос причудливо переплетается в его стихах с порой затаенным, а порой и явным непониманием того, что происходит вокруг, с растерянностью перед лицом грозных событий, с инстинктивным желанием отмахнуться от трудных вопросов, которые на каждом шагу выдвигаются временем, жизнью, борьбой.

Только еще начинает формироваться и поэтическая манера Луговского. В «Сполохах» намечается лишь немногое из того, что станет впоследствии характерным для их автора и определит его творческий вклад в советскую поэзию.

Все это вполне очевидно. Но не менее очевидно и, пожалуй, гораздо более важно другое.

Пусть поэт еще бессилен разобраться в том, что происходит перед его глазами, пусть он смутно представляет себе свой завтрашний день, пусть, наконец, будущее родной страны кажется ему тревожным и неясным — все равно, он твердо выбрал свое место в борьбе, он верит в те знамена, которые его осеняют, и готов сражаться под ними до конца.

Каковы бы ни были заблуждения их автора, «Сполохи» — искренняя, честная, талантливая книга.

Критик пермской газеты «Звезда» все-таки недаром отметил, что первая книга Луговского поражала читателей «искренним революционным энтузиазмом и небывалым подъемом жизненных сил и творческой энергии»...

4

Книга «Сполохи» вышла в кооперативном издательстве «Узел», где писатели выпускали свои сочинения на собственные деньги. Издательство «Узел» выпустило в свет книги Павла Антокольского и Михаила Зенкевича, Дмитрия Петровского и Веры Звягинцевой, Софьи Федорченко и Бориса Пастернака, Бенедикта Лившица и Сергея Спасского.

На обороте титульного листа «Сполохов» значилось: «Отпечатано в тип. им. Ивана Федорова, Ленинград, Звенигородская, 11, в октябре 1926 г., в количестве 700 экземпляров».

Точно то же самое значилось на обороте титульного листа первой книги другого молодого поэта, который был всего на два года старше Луговского. Эта книга также вышла в

октябре 1926 года в количестве 700 экземпляров. Я говорю о «Рекордах» — первой книге Ильи Сельвинского.

К выходу «Рекордов» и «Сполохов» Сельвинский и Луговской состояли в литературной группе конструктивистов.

Конструктивисты впервые подали голос весной 1923 года, когда за подписями Эллия-Карла Сельвинского и Алексея Чичерина вышла брошюра «Знаем (Клятвенная конструкция конструктивистов-поэтов)».

В 1924 году декларация «Знаем» была напечатана в первом конструктивистском сборнике «Мена Всех». Вместе с подписями Чичерина и Сельвинского под ней стояла и подпись Зелинского, который, как сказано в «Информационной заметке об ЛЦК», присоединился к декларации лишь «после урезывания и смягчения ее философских формулировок».

В сборнике «Мена Всех» были представлены три автора. Каждый из них предпосылал своим произведениям нечто вроде эпиграфа или девиза. Так, например, статье Корнелия Зелинского «Конструктивизм и поэзия» были предпосланы слова: «Конструктивизм родился грузчиком». Стихам Ильи Сельвинского была предпослана строфа из публиковавшегося тут же стихотворения «Нэп»:

И когда города разорутся в плакатах
И под вьюгу закар'ркает барабан —
Загоню я свой смокинг и коробку перчаток
И айда с каникул на фронт, на руба.

Самым кратким был эпиграф к сочинениям Алексея Чичерина: «Нькаво́ — то́лькы саба́ки». Далее печатались транскрипции его сочинений, которые предлагалось читать вслух «московским говором»: «Пьрисо́вннйа мгла́», «Ыпи́чскй паэ́мы — сьтепь» и др.

В «Информационной заметке об ЛЦК» Зелинский писал: «Творчество самого А. Н. Чичерина все более и более приобретало характер той полумистической символики, полной напряженного внутреннего значения для автора и бедной смыслом и бескровной по существу, что в последние годы овладела В. Хлебниковым, составлявшим числовые гаммы исторических судеб. А. Н. Чичерин резал на дереве символические чертежи своих произведений».

Удовлетворимся этой характеристикой и оставим в покое Чичерина. Говоря о конструктивизме, мы интересуемся, конечно, не им, а теми советскими писателями, которые, пройдя сквозь истинные и мнимые поиски, открытия и заблуждения, достижения и ошибки, внесли немалый вклад в нашу литературу. Я имею в виду, не говоря уже о Луговском, Сельвинского, Зелинского, Багрицкого, Инбер, Агапова, Габриловича.

В феврале 1924 года, когда вышел сборник «Мена Всех», конструктивистов было, по существу, двое — Зелинский и Сельвинский. В августе 1925 года, когда вышел второй конструктивистский сборник — «Госплан литературы», их было уже семеро: Сельвинский, Зелинский, Инбер, Агапов, Габрилович, Туманный-Панов и Аксенов[1]. В феврале 1929 года появился третий и последний конструктивистский сборник «Бизнес», в котором, кроме уже названных имен, мы находим имена Адуева, Багрицкого, Гаузнера и Луговского.

К «Госплану литературы» была приложена газета «Известия ЛЦК», в которой Сельвинский писал: «Мы начали с формальных исканий и пришли к революции. Других дорог

[1] В «Информационной заметке об ЛЦК» К. Зелинский писал, что Луговской вступил в ЛЦК в начале 1925 года, но в «Госплане литературы», вышедшем летом 1925 года, нет ни одного упоминания о Луговском.

не было. Другие дороги влекли к буржуазному вырождению конструктивизма».

Как видим, еще в 1925 году конструктивисты были убеждены, что окончательно пришли к революции.

Талантливые советские писатели, создавшие ЛЦК, без всякого сомнения, руководствовались самыми лучшими намерениями. Пафос их деятельности сводился к тому, чтобы общими усилиями двинуть вперед дело советской поэзии.

Давно пора отказаться от представления о конструктивистах как чуть ли не о вредителях, за роговыми очками которых скрывались коварные планы.

Это были честные советские писатели, искренне желавшие блага родной литературе. Конечно, многие их достижения стали возможны потому, что они покончили со своими конструктивистскими иллюзиями. Но не нужно думать, что, оставаясь конструктивистами, они только и делали, что множили свои идейные ошибки.

Конструктивист Илья Сельвинский написал «Улялаевщину» и «Пушторг». В то время как в «Пушторге» действительно отразились ошибочные конструктивистские взгляды, «Улялаевщина» и по сей день остается выдающимся произведением советской поэзии. В ней немало очевидных недостатков: схематичны образы большевиков — и, в первую очередь Гая, безвкусны многие сцены, связанные с образом Таты, недостаточно действенно разоблачение анархиста Штейна. Но общая картина героической борьбы молодой Советской Республики с кулацкой стихией, воплощенной в образе Сергея Улялаева, дана Сельвинским с настоящей и не потускневшей до наших дней силой.

«Последнюю ночь», «Смерть пионерки» и «Человека предместья» написал поэт, навсегда простившийся со своими конструктивистскими заблуждениями. Но «Юго-запад», пол-

ностью сохранивший свое значение для нашей поэзии, был написан Багрицким, когда он считал себя конструктивистом...

Наконец, пребывание в ЛЦК не помешало Луговскому написать «Песню о ветре», которую мы с полным правом считаем одним из лучших произведений советской поэзии.

Точно так же пребывание в группе «Серапионовы братья», теоретическая платформа которой была во многом ошибочна, не помешало Константину Федину, Николаю Тихонову, Михаилу Зощенко, Всеволоду Иванову, Вениамину Каверину, Михаилу Слонимскому написать книги, навсегда оставшиеся в истории советской литературы.

Из всех литературных групп 20-х годов наиболее полным «единством» теории и практики отличалась, пожалуй, группа «Перевал». Теоретические взгляды, которые она пропагандировала, весьма последовательно воплощались в произведениях членов группы. Но даже и пребывание в «Перевале» не помешало, скажем, Ивану Катаеву написать повести, сохранившие свое значение до наших дней.

Говоря о теории и практике той или иной литературной группы 20-х годов, необходимо учитывать их внутреннюю связь, никоим образом не отрывать их друг от друга, но в то же время никоим образом не отождествлять.

Да, теоретическая программа конструктивизма, сформулированная Корнелием Зелинским, несмотря на самые лучшие субъективные намерения автора, оказалась ошибочной от начала до конца. Пересматривая сейчас, в достаточной исторической ретроспекции, ее основные положения, мы не испытываем потребности искать в ней какие бы то ни было противоречия, вскрывать ее «диалектическую сложность», анализировать якобы происходившую в ней борьбу различных тенденций.

«Я хочу здесь сказать, что вопрос о действительно новой художественной школе есть в значительной степени вопрос кристаллизации и новой *общественной* группировки», «Искусство и в частности художественная литература остались несколько в стороне, ибо головной отряд победившего пролетариата пошел на хозяйство», «Конструктивизм рождается в атмосфере нашего нового своеобразного «Советского западничества» — уже эти немногие слова из статьи Корнелия Зелинского «Госплан литературы», опубликованной в одноименном сборнике, дают представление о политической сущности конструктивистских теорий.

Идеи, сформулированные в «Госплане литературы», были через пять лет широко развернуты в «Бизнесе».

Открывавшая сборник статья Зелинского «Конструктивизм и социализм» начиналась с установок как будто бы вполне невинного характера. Конструктивизм — «это школа, в которой смысл произведения одновременно является и главным орудием, при помощи которого строится все произведение», «Искусство, чтобы организовать массы, чтобы быть действенным участником социалистической культуры, должно быть раньше само организовано». Можно ли, в самом деле, возражать против того, чтобы искусство было организовано?..

Главное начиналось, однако, позже. «Конструктивизм становится на гребень гигантской волны энергетического подъема и небывалого роста техники», «Это *стиль эпохи,* ее формирующий принцип, который мы найдем во всех странах нашей планеты, где есть человеческая культура», «Идея социализма сейчас для нас, в первую голову — идея гигантского технического наступления на природу», «Через конструктивизм, т. е. через техническое овладение природой, только таким путем мы придем к социализму»,

«Советское западничество — это форма социалистического конструктивизма», «Мы должны вынуть из бизнеса (как жизненной формулы) заключающийся в нем чистый конструктивизм, чтобы соединить его со всем делом социализма» — таковы были основные положения конструктивистской программы. Какими мелочами казались по сравнению с ними локальный принцип или смыслообусловленный ритм!

Речь шла не о лабораторных принципах работы над стихом, а о политической философии эпохи. Единственным выразителем этой философии становился беспредельно разраставшийся конструктивизм. Классовое содержание человеческой культуры испарялось, конструктивизм объявлялся формирующим принципом культуры *всех* стран, идея социализма приобретала исключительно технический смысл, единственным путем к социализму провозглашался конструктивизм, советскую культуру предлагалось повернуть на путь западничества, ставилась задача вынуть из американского бизнеса его фантастический *чистый* конструктивизм и соединить его с делом социализма...

Каковы бы ни были субъективные намерения теоретиков конструктивизма, совершенно ясно, что ими была разработана законченная система взглядов, отрицавшая руководящую роль пролетариата в области культуры, превращавшая социалистическое строительство в технический процесс и отводившая советской культуре подчиненную роль в общей системе западной и мировой культуры.

Эта система взглядов не могла не подвергнуться и действительно подверглась сокрушительному разгрому.

Сборник «Бизнес» и книга «Поэзия как смысл», куда также вошла статья «Конструктивизм и социализм», появились почти одновременно. Вскоре после выхода книги Зелинско-

го «Литературная газета» посвятила ей статью Бориса Агапова «Философия литературной школы». (Статья была помещена в разделе «Самая интересная книга за неделю», систематически появлявшемся тогда в газете. К числу самых интересных книг 1929 года «Литературная газета» отнесла «Командарм 2» Ильи Сельвинского, «Станицу» Владимира Ставского, «Западню народов» Бориса Лапина, «Девки» Николая Кочина, «Восстание рыбаков» Анны Зегерс, «Минучую смерть» Николая Ляшко, «Взывающие корпуса» Линарда Лайцена, «Книгу стихов» Михаила Светлова, «Книгу о Лермонтове» Павла Щеголева и некоторые другие.)

«Увлеченный пафосом быстроты и роскошью силы, — писал Агапов про Зелинского, — он требует делать социализм с той же деловитостью, цепкостью и упрямством, с каким янки делают свой «бизнес». Коварная метафора! Она вызывает бешеную полемику, целый взрыв упреков и обвинений, и волей критиков Зелинский отбрасывается этим взрывом вправо, несмотря на глубокую искренность его веры в строительство социализма» [1].

Вместе с Агаповым мы нисколько не сомневаемся, что Корнелий Зелинский и в период «Бизнеса» искренне верил в строительство социализма. Но он был отброшен вправо не «волей критиков», а своими собственными взглядами. Это скоро понял и сам Зелинский. Он выступил в печати с рядом статей, в которых резко осудил теоретические принципы конструктивизма. Назову; к примеру, его статью «Конец конструктивизма» [2].

Вопросы, связанные с теоретической программой конструктивизма, отличаются, я бы сказал, печальной ясностью.

---

[1] «Литературная газета», 15 июля 1929 г.

[2] «На литературном посту, 1930, № 20,

Сложнее дело обстоит с творчеством поэтов-конструктивистов.

В приложенной к «Госплану литературы» газете «Известия ЛЦК» был напечатан фельетон Веры Инбер «Нас семеро...». В нем содержались шутливые характеристики членов ЛЦК («Рядом с квадратным солнечным Сельвинским... заостренный лунный Зелинский» и т. д.).

Говоря о том, что лично она очень дружна с Сельвинским, Инбер пошутила, однако, что его отношение к ней «напоминает отношение одной обезьяны к одному поросенку».

Дальше шла история этой обезьяны: «Она жила в неволе и страдала от неутоленной жажды материнства. Ей дали на воспитание поросенка, которого она полюбила, как сына. Она содержала его в чистоте и опрятности, мыла его и выпрямляла его хвостик. Как известно, у всякой обезьяны хвост должен быть совершенно ровный и прямой. И данная обезьяна добивалась именно этого. Но как только она отпускала поросенковый хвостик, — он завивался штопором».

В заключение Инбер писала: «Сельвинский старается выгладить мой стих и сделать его строго-конструктивным и тактовым. Но как только он отпускает его на короткое время, — тот завивается пятистопным ямбом...»

Дело было, конечно, не только в пятистопном ямбе.

В Литературном центре конструктивистов объединились писатели, обладавшие известным единством взглядов на цели и задачи советской литературы. Что же касается *творческого* единства и осуществления конструктивистской программы *на практике,* то, честно говоря, какое отношение ко всему этому имел, например, Эдуард Багрицкий? Почему мы должны считать «Юго-запад» книгой поэта-конструктивиста? Неуже-

ли только потому, что в стихотворении «Папиросный коробок», в котором речь идет о декабристах, широко использован локальный принцип (ночь надвигается «в гербах и султанах», ветви заносятся «как шпицрутены» и т. д.)?

Даже в ошибках Багрицкого, в тех сомнениях, которые он порой испытывал и которые ставились ему в свое время в вину, нет ничего специфически конструктивистского. Какое отношение к конструктивизму имеют «Стихи о соловье и поэте» («Куда нам пойти? Наша воля горька! Где ты запоешь? Где я рифмой раскинусь?») или «Стихи о поэте и романтике» («Пустынная нас окружает пора, знамена в чехлах и заржавели трубы»)? Эти стихи, право же, заставляют вспомнить скорее о «Перевале», членом которого Багрицкий короткое время состоял, нежели о конструктивизме. Более чем странным выглядело появление «Стихов о поэте и романтике» в сборнике «Бизнес» с его пафосом технического наступления на природу...

Что же касается локального принципа, то в книге «Поэзия как смысл» убедительно показано, что им охотно пользовалось подавляющее большинство советских поэтов.

Локальные образы можно найти и у Маяковского («Один на Кубани сияет лампас — лампас голубой Волго-Дона» — «Голубой лампас»; «Время, этот счетчик быстрый, к старости передвигает дней исписанных регистры» — «Товарищу машинистке»), и у Есенина («Показался ей месяц над хатой одним из ее щенков» — «Песнь о собаке»; «Ковригой хлебною под сводом надломлена твоя луна» — «О, край дождей и непогоды...»), и у Тихонова («Не звезды, а доллары льют небеса» — «Ночь президента»; «Как телеграмма, летит земля» — «Баллада о синем пакете»). Но не становятся же они от этого конструктивистами...

В стихотворении «Пять ночей и дней», посвященном

похоронам Владимира Ильича Ленина, Инбер писала: «И был торжественно-печален луны почетный караул». Но можно ли на этом основании считать Веру Инбер одним из столпов литературного конструктивизма?

Даже поэзия самого Сельвинского значительно шире его собственных конструктивистских взглядов. Наиболее конструктивистская его книга — «Пушторг». Я имею в виду опять-таки не использование локального принципа или тактового стиха, а философию эпохи, строй мировоззрения, систему взглядов. «Пушторг» — конструктивистская книга именно в этом смысле. Поэт говорит в ней от имени технической интеллигенции, заявляющей о своем праве на руководящее положение. В этом же смысле «Улялаевщина» — одна из наименее конструктивистских книг Сельвинского. Когда в феврале 1930 года Зелинский выступал с критикой ошибок, допущенных конструктивистами, он упоминал прежде всего «Бизнес» и «Пушторг». Об «Улялаевщине» речи не было, ибо даже тогда никто не считал эту книгу ошибкой Сельвинского и конструктивизма в целом.

Отвергая теоретические построения конструктивизма, мы конечно же не должны распространять их на все то, что было создано поэтами-конструктивистами. Наряду с произведениями, в которых отчетливо сказались их ошибочные взгляды, поэты-конструктивисты создали немало такого, что навсегда осталось в истории советской поэзии.

Луговской испытал на себе влияние конструктивистских взглядов в гораздо большей степени, чем Багрицкий или Инбер.

В одной из его неопубликованных автобиографий есть такие строки: «В том же (1926. — *Л. Л.*) году вступил в группу конструктивистов, которая привлекала меня высокими требованиями к технике стиха и той молодой агрессив-

ностью, которая свойственна каждой новой поэтической школе»[1].

Увы, дело было не только и не столько в высоких требованиях к технике стиха.

Когда Инбер и Багрицкий вступили в ЛЦК, они были уже вполне сформировавшимися, зрелыми поэтами. Луговскому, когда он стал конструктивистом, до зрелости было еще далеко. Естественно, что именно ему, а не Багрицкому и не Инбер, было суждено во многом подпасть под влияние конструктивистской системы взглядов, которую с такой явной убежденностью и кажущейся убедительностью развивали Сельвинский и Зелинский...

Среди множества книг, подаренных в разное время покойному поэту и хранящихся сейчас в его обширной библиотеке, я наткнулся на одно из изданий «Улялаевщины» («Круг», 1927) со следующей надписью: «Владимиру Александровичу Луговскому — помните, что на Вас делается ставка — «перекройте» эту поэму. Сельвинский. 18/V 1927».

Автор «Улялаевщины», видимо, высоко ценил дарование Луговского. Может быть, еще выше он ценил талант Багрицкого. Но Багрицкому он вряд ли написал бы: «На Вас делается ставка». Так же, как Зелинский вряд ли назвал бы Багрицкого «гвардией конструктивизма».

А про автора «Мускула» Зелинский писал: «Владимир Луговской — это *гвардия конструктивизма.* Он самый ортодоксальный и самый последовательный, он более четкий конструктивист, чем сам Сельвинский».

Зелинский отмечал, что литературные приемы конструктивизма — локальный принцип, смыслообусловленный ритм,

---

[1] ЦГАЛИ, ф. 1098, опись 2, ед. хр. 1.

лаконичность эпитетов и т. д. — легче всего изучать по Луговскому.

Это действительно так.

5

Локальный принцип использовался Луговским уже и в «Сполохах». В стихотворении «Отходная», где мать заклинает сыночка именем Христа, «ветер *голосит, словно поп с амвона»,* а в «Дозоре», где бойцы лежат, тесно прижавшись к земле, *«ползает* ветер *на брюхе».*

Целиком построено на локальном принципе стихотворение «Тиф», в котором тифозный бред воплощается в ассоциациях военно-фронтового характера: «сердце взято *на мушку»,* «нервам *ночная поверка», «Твой литер* кончается адом» и т. д.

Особенно широко и, я бы сказал, демонстративно локальный принцип применяется в книге «Мускул» (1929).

Вот, например, как изображается весна в стихотворении «Проданные стихии»:

Тем временем весна, *пальбу раздув,*
Эскадры льдин топила под Москвою,
В пятиугольном бешеном саду
Стучали сучья, как *штыки конвоя.*
Пропеллер ветра небо искрошил
И тучи танков в наступленье вынес.

Стихотворение кончается лозунгом: «Товарищ! *Заряжай* стихи!»

Подобно ветру, локализуется и время дня, — например, вечер: «Был вечер черствее, чем *старый лаваш»* («Хуло»). «И вечер, идущий в *холодной папахе»* («Путь в коммуну»).

Среди других материалов, связанных с творчеством Луговского, в ЦГАЛИ хранится машинописная копия «Мускула» с многочисленными авторскими поправками [1]. Оказывается, поэт сначала хотел назвать свою вторую книгу «Утро Республик». Рукопись открывается титульным листом, на котором рукой Луговского обозначено: «Утро Республик. 1926—1928».

К рукописи приложен листок, озаглавленный «Примеры из отдельных стихотворений». Поэт, видимо, хотел — может быть, по чьей-нибудь просьбе — продемонстрировать, как используется в «Мускуле» локальный принцип. Его рукой сделаны выписки из двух стихотворений — «Дело о человеке» и «Необыкновенное утро» (первое из них вошло в «Мускул» под названием «Делатель вещей», второе озаглавлено в книге по его первой строке: «Как Бёрда на Северный полюс...»).

В «Деле о человеке», указывает Луговской, дано «описание ночи хозяйственника-коммуниста или не коммуниста (черт его знает), однако, фанатически преданного строительству, измученного». Стихотворение «Необыкновенное утро» автор характеризует так: «Утро тренировки, собственно говоря, — рассвет. Спортивная тема».

В строгом соответствии с этим ночной бред хозяйственника воплощается в целой системе локальных образов: «конденсация сил в мозгу телеграфом стрекочет», мысль прыгает, «как литое шасси», стакан «звенит, как звонок в руках председателя Ночи». Точно так же в «Необыкновенном утре» — стихотворении на спортивную тему — ветер уподобляется «форварду победного поля».

«Делатель вещей», так же как «Молодежь» и «Утро Рес-

---

[1] ЦГАЛИ, ф. 1098, опись 1, ед. хр. 6,

публик», входит в открывающий книгу «Мускул» раздел «Установка». Поэт явно придает программное значение и всему разделу и «Делателю вещей» в особенности.

Поэт резко противопоставляет друг другу два характера. Один человек «поглощает наплывы экрана, мечтая о пальмовом береге», «говорит, говорит до рассвета о радости и о покое». Другой «громоздит ледокольным тараном стеклянные плиты айсберга», «копошится разбитым скелетом в равнине больничных коек». Один — беспочвенный мечтатель, романтик и фразер, другой — трезвый практик, технический ум, «делатель вещей».

Чему же посвящает «делатель вещей» свои самоотверженные усилия? «Он делает длинное дело страны, — отвечает поэт, — Он делает нужные вещи».

А вот строки из стихотворения «Утро Республик», в герое которого мы узнаем того же «делателя вещей»:

Жизнь моя, товарищи, питается работой.
Дайте мне дело пожестче и бессонней.
Что-нибудь кроме душевных абортов —
Мужское дело, четкого фасона.
Честное слово, кругом весна,
Мозг работает, тело годно, —
— Шестнадцать часов для труда!
Восемь для сна!
Ноль — свободных!

Людей, подобных «делателю вещей», имеет в виду поэт и в стихотворении «Молодежь», когда называет своих сверстников поколением «мастеров и инженеров, костистых механиков, очкастых врачей, сухих лаборантов, выжженных нервов, веселых глаз в тысячу свечей».

(Эпитет «сухой» имеет в «Мускуле» явно положительный смысл. Я говорю не только о «сухих лаборантах». В «Де-

лателе вещей» содержится призыв «кровью печатать в сердцах прокламации *сухой* человеческой воле». В «Прощанье с юностью» читаем: «Там я обещал комитету стихий, редакции моря и суши простить мою юность и строить стихи как можно просторней и *суше»*. В стихотворении «Туапсе — Москва» есть такие строки: «И вместе с этим лохматым обозом работает *сухо* Совет паровозов».

Работать сухо — значит работать хорошо. Писать стихи суше — значит писать их лучше. Значительно позже, в книге «Каспийское море», мы прочтем: «Ты опять со мной, моя отвага, ты опять сурова и *суха»*. «Над именем твоим и над забвеньем *сухая* ветвь моих *сухих* стихов».)

Культ «сухой человеческой воли» органически присущ «делателю вещей». Он отвергает всяческие «душевные аборты» и мечтает о «мужском деле, четкого фасона».

Впрочем, сам поэт не так уж давно понял истинное величие «делателя вещей». В годы юности он скорее присоединился бы к мечтателю и романтику. В этом убеждает нас стихотворение «Прощанье с юностью»:

Прощай, моя юность! Ты ныла во мне
Безвыходно и нетерпеливо:
О ветре степей, о полярном огне
Берингова пролива.

Ты так обнимаешь, ты так бередишь
Романтикой, морем, пассатами,
Что я замираю и слышу в груди,
Как рвутся и кружатся атомы.

Теперь мы понимаем, что в «Делателе вещей» поэт противопоставляет друг другу не просто два различных характера, а себя вчерашнего — себе сегодняшнему. Начало стихотворения, видимо, также обращено к самому себе: «Не

плакать, не хныкать, не ныть, не бояться, но челюсти стиснуть до боли...»

Так мало-помалу мы подбираемся к ахиллесовой пяте «Мускула», к самому уязвимому месту всей его поэтической философии.

Слов нет, романтика пассатов и пальмовых берегов — дешевая и ложная штука. Очень хорошо, что поэт простился с нею навсегда. Беда ее, прежде всего, в том, что она не выдерживает первого же соприкосновения с реальными жизненными противоречиями.

В стихотворении «Биография Нечаева» поэт ведет речь о судьбе человека, находившегося во власти традиционной «морской» романтики. «А я тянулся к морям, к Америке, хотел все увидеть и съесть живьем», — рассказывает о себе Нечаев. Когда начинается первая мировая война, он решает, что теперь ему удастся осуществить свои романтические мечтания. Но именно война разрушает их безжалостно и до конца.

Вы знаете: — Я думал, морями брызгая,
Выстаивать вахты в белоснежном кителе,
А вышла дорога, до смерти замызганная
Сапогами разбитых и победителей.

Очень хорошо, что поэт навсегда простился *с такой* романтикой, не приносящей человеку ничего, кроме тяжелых разочарований.

Но чтобы это прощание стало действительно надежным и прочным, на смену ложной и дешевой романтике морских пассатов должна прийти высокая романтика настоящей жизни и борьбы. Подлинное *поэтическое* начало нужно найти не в придуманном литературном мире, а в обыденной жизни, в человеческом труде, в тех самых «кривых продукции», которыми поглощен «делатель вещей».

Отвергая традиционную «морскую» романтику, навсегда прощаясь с ней, Луговской противопоставляет ей не подлинную романтику жизни и борьбы, не высокую поэзию творческого труда, а несколько, я бы сказал, натужный пафос «длинных дел», рассудочный и холодный культ «сухой человеческой воли».

Поэт искренне стремится прославить мирный труд, пришедший на смену военной страде. Но *поэзии* мирного труда он еще не чувствует.

Герой стихотворения «Утро Республик» хочет «позабыть свое имя и званье, на номер, на литер, на кличку сменять». Такова программа, которую Луговской противопоставляет дешевой «морской» романтике.

Конечно, желание «позабыть свое имя и званье» носит полемический характер. Поэт резко отделяет себя от тех, кто хотел бы сохранить в неприкосновенности свою так называемую «неповторимую личность». Вспомним, что похожие настроения запечатлел в «Антигениальной поэме» Николай Асеев.

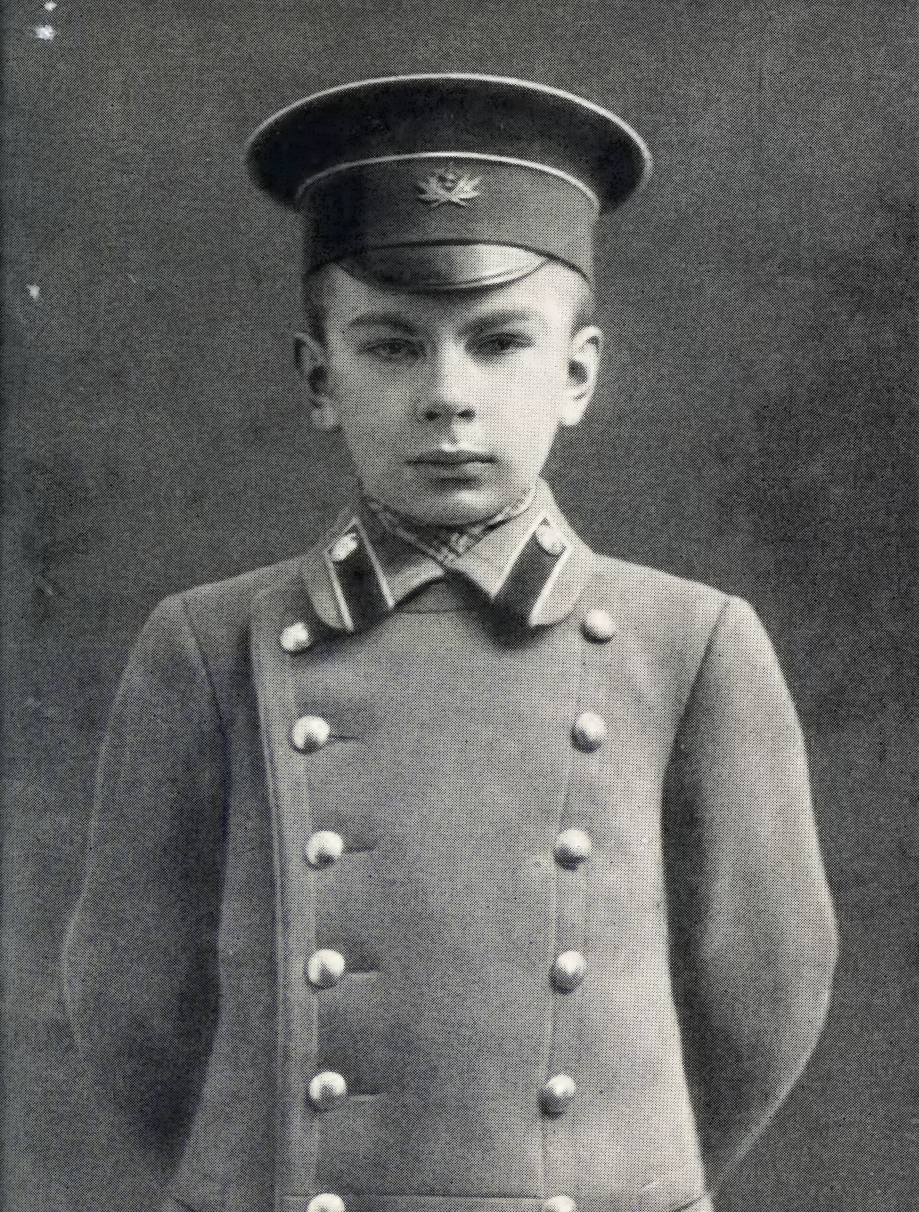
Но, увлеченный борьбой с обывателями, кичащимися своей «неповторимостью», Луговской впадает в другую крайность и предлагает жертвы, которых от него никто не требует.

Еще хуже то, что программа, предлагаемая в «Делателе вещей» и «Утре Республик», несмотря на все свое патетическое громогласие, лишена пафоса. Если в «Делателе вещей» и горит какой-нибудь огонь, то бенгальский.

Подлинный же поэтический огонь горит в стихах о гражданской войне.

Отнюдь не любовь к локальным образам сделала «Мускул» конструктивистской книгой.

Автор «Мускула» — ортодоксальный конструктивист не



В. Луговской — ученик первого класса Первой московской мужской гимназии.

потому, что он уподобляет ветер форварду, а потому, что программа, которую он развертывает в «Делателе вещей» и «Утре Республик», верна букве и духу конструктивизма.

Но даже и в «Мускуле» — самой конструктивистской книге Луговского — многое далеко выходит за пределы теорий, разработанных в книге «Поэзия как смысл» и сборнике «Бизнес».

Я имею в виду прежде всего стихи о гражданской войне — «Обреченный поезд», «Перекоп», «Рубку под Воронежем», «Продотряд».

Некоторые из них еще связаны с тем восприятием военных событий, которое господствовало в «Сполохах». Такова «Рубка под Воронежем», напоминающая «Рассказ Шишкова»:

Шла Москва перелогами, сшибалась дорогами. —
Раз-два, слетай голова!
Дорогами старыми, оврагами да ярами —
Лети голова, вырастай трава!

Но уже в «Перекопе» гражданская война осмысливается совсем иначе. Недаром Луговской много раз перепечатывал это стихотворение и в несколько исправленном виде включил его в двухтомное издание своих избранных сочинений.

В «Перекопе» есть такая строка: «Дроздовцы сатанели, кололи латыши». Отсюда, из этой строки, почти через тридцать лет возникнет в «Середине века» образ парализованного латыша-комиссара. «О, где вы, ночки, ночки Перекопа!» — воскликнет комиссар, вспоминая минувшие бои и походы.

Одной из этих «ночек» и посвящен «Перекоп».

«Такая была ночь...» — эти слова повторяются в стихо-

творении от строфы к строфе с нарастающей эмоциональной силой. Две фигуры противостоят друг другу — Фрунзе и Врангель. «Наступи и задуши последнюю гидру — Крым», — говорит Фрунзе. «Помолись и отбей последнюю опору — Крым», — говорит Врангель.

Грандиозная битва за Крым воплощается в натуралистически-зловещем образе: «Смерть, словно рыбина мертвых морей, кровавой наметала икры». Но этот образ как бы снимается последней строфой стихотворения:

И выли батареи победу из побед,
И здорово ворвался в Крым
Саратовский братишка с прыщами на губе,
Одетый в динамитный дым.

Вполне реальный, полный жизни «саратовский братишка» символизирует историческую «победу из побед», одержанную на Перекопе. И в том, что он ворвался в Крым не как-нибудь, а *«здорово»,* звучит вырвавшееся наружу бурное восхищение и самим братишкой и великой победой, которую он одержал...

Но самым лучшим в «Мускуле» должно быть признано, конечно, стихотворение «Обреченный поезд».

Оно по праву стоит в одном ряду с такими произведениями, как «Стихи о советском паспорте» Маяковского, «Баллада о гвоздях» Тихонова, «Гренада» Светлова, «Разговор с комсомольцем Н. Дементьевым» Багрицкого, «Синие гусары» Асеева, «Я убит подо Ржевом» Твардовского, «Пять ночей и дней» Инбер, «Враги сожгли родную хату...» Исаковского, «Жди меня» Симонова, «Памяти защитников» Берггольц.

В чем же поистине колдовская сила этого стихотворения?

Если попытаться в интересах, так сказать, лабораторного изучения расчленить чрезвычайно цельную поэтическую ткань «Обреченного поезда», то первым ее самостоятельным морфологическим куском будет начало стихотворения, вплоть до строк: «И строем бьет из московских дверей от самой тайги до Британских морей».

Начало «Обреченного поезда» написано как бы на одном дыхании, залпом, единым и необыкновенно энергичным движением пера. Оно носит эпический характер. Это впечатление создается эпически-неторопливым зачином («*Итак,* начинается песня о ветре»), а также последующим перечислением: «О ветре...», «О гетрах...», «О войнах...»

Однако уже во второй строфе плавная эпическая интонация сменяется энергичной поступью песни, в которой невольно слышится четкий солдатский шаг: «Идет эта песня, но-гам по-мо-гая, ка-чая шты-ки по сле-дам Ула-гая...» Ощущение походного ритма усиливается аллитерацией, звучащей, однако, совершенно не назойливо и как бы мимоходом: «Но*гам* помо*гая*». В конце второй строфы движение продолжается еще в том же ритме сдержанного походного марша («То чешской, то польской, то русской речью...»), чтобы в начале третьей строфы вдруг вырваться на простор: «По-чешски чешет, по-польски плачет, казачьим свистом по степи скачет...» Поход как бы кончен, начался бой, по степи гремит кавалерийская атака. Ритм ее внезапно обрывается дисциплинирующими и возвращающими нас к самому истоку движения строками: «И строем бьет из *московских* дверей от самой тайги до Британских морей». В последней строке символическая песня о ветре заимствует слова из реальной красноармейской песни «И от тайги до Британских морей Красная Армия всех сильней».

После первого — условно говоря, эпического — куска

идет кусок лирический. Начало его ознаменовано не только резкой переменой ритма с неожиданным применением скороговорки («Тайга говорит, главари говорят...»), но и возникновением лирической интонации. Находящийся в засаде партизанский отряд назван «молодым», конечно, в расчете на то, чтобы картина приобрела лирическую окраску. Она, эта окраска, особенно ощущается после восклицания: «А ночь хороша!» Дальше идет лирический ночной пейзаж: «Широки просторы. Лунь. Синь». Все это дается чрезвычайно экономно и потому особенно выразительно.

Однако содержание второго куска не исчерпывается созданием лирической атмосферы. Тотчас вслед за только что приведенной строкой («Широки просторы» и т. д.) звучит команда: «Тугими затворами патроны вдвинь» — и мы получаем точное представление о готовящейся боевой операции:

Месяц комиссарит, обходя посты.
Железная дорога за полверсты;
Рельсы разворочены, мать честна,
Поперек дороги лежит сосна.
Дозоры — в норы, связь — за бугры,
То ли человек шуршит, то ли рысь.

Эти строки могли бы стать информационными, если бы в них не прозвучало наивно-восторженное, чуть удивленное восклицание: «Мать честна», сразу придавшее им почти бытовую характерность.

Так заканчивается второй кусок, который уже создает и атмосферу напряженного ожидания в засаде и ощущение обреченности приближающегося к своей гибели поезда.

В третьем куске воспроизводится партизанская песня: «Зашумела, загремела, зашурганила, из винтовки, из нагана меня ранила. Ты прости, прости, прощай, прощевай пока,

а покуда обещай не беречь бока» и т. д. Конец песни снова возвращает нас к предстоящей операции: партизаны обещают «пулеметные дорожки расстеливать, солдат у сосны расстреливать». Помимо этого, песня «работает» и дополнительно — в ней выражается народность партизанского движения, она лицом к лицу сталкивает нас с теми, кто ее поет, то есть с рядовыми участниками движения.

Переход к четвертому куску снова знаменуется резкой переменой ритма: «Паровоз начеку, ругает вагоны» и т. д. В стихотворении появляется наконец его главный герой — обреченный поезд. Паровоз, ругающий вагоны, локализуется в образе удалого полковника с фонарями-медалями на груди. Он «волокёт» (не «везет» и даже не «волочит», а именно «волокёт») Колчаку «тысячу погонов». Четвертый кусок заканчивается строками, в которых судьба поезда полностью предрешена: «Командир-паровоз мучает одышка. Впереди откос — паровозу крышка». Перед словом «откос» сделана многозначительная пауза (следуя паузнику Сельвинского, строку нужно обозначить так: «Впереди (пауза) откос» или «Впереди (—) откос»).

Начинается пятый и последний морфологический кусок стихотворения: «А пока поручики пиво пьют...» Крайне зловеще звучит здесь это роковое «А пока...». Мы оставляем обреченный поезд на полном ходу к неизбежной гибели.

Стихотворение заканчивается солдатской песней: «Россия ты, Россия, Российская страна» и т. д.

Этим последним куском во многом определяется сила «Обреченного поезда». Дочитав стихотворение до конца, мы понимаем, что идущий навстречу своей гибели поезд обречен дважды. Во-первых, потому, что впереди его ждет партизанская засада. Во-вторых (и это гораздо важнее), пото-

му, что солдаты, которых он «волокёт Колчаку», поют *такие* песни.

Обреченный поезд везет Колчаку крестьянских сынов. Их песня, полная пронзительной тоски, недаром начинается с обращения к России: «Соха тебя пахала, боронила борона». Эти слова проникнуты невысказанной тягой к земле, к мирному крестьянскому труду. Разве не она слышится и в безысходно-тоскливой жалобе: «А хочется, ребята, душе вздохнуть»?

Сначала солдаты обращаются к родине («Россия ты, Россия» и т. д.), затем к дороге («Дорога ты, дорога, сибирский путь» и т. д.). В том, что они говорят, звучит еще только глухая тоска. Но вот она приобретает характер зреющего недовольства. На этот раз солдаты обращаются к паровозу: «Ах, сукин сын, машина, сибирский паровоз, куда же ты, куда же ты солдат завез?» Многих из тех, кто поет песню, паровоз вряд ли завез особенно далеко — скорей всего они едут по родным местам. Но в то же время родные места никогда не были так далеки и недостижимы.

Сетования на горькую долю продолжаются: «Ах, мама моя, мама, крестьянская дочь, меня ты породила в несчастную ночь». В обращении к матери уже открыто звучит отчаяние. Оно приводит к горькому вопросу, который не случайно остается без ответа: «Зачем мне, мальчишке, на жизнь начихать? Зачем мне, мальчишке, служить у Колчака?»

Вот почему поезд обречен дважды.

Вчерашние крестьянские сыны окончательно разочарованы в своей службе у Колчака. Народ не поддерживает Колчака. Конец Колчака, как и всего белого движения, предрешен.

Поразительна естественность поэтического строя песни. В нем тонко воспроизведены характерные черты народного

песенного творчества, например многочисленные обращения («Россия ты, Россия», «Дорога ты, дорога», «Ах, сукин сын машина», «Ах, мама моя, мама»). В начале и в конце последнего куска использована строка подлинной солдатской песни («Эх, раз (и́), два (и́) — горе не беда»), обрывающейся полным горечи и тоски восклицанием: «Направо околесица, налево лабуда!»

«Обреченный поезд» был почти одновременно напечатан в «Мускуле» и в конструктивистском сборнике «Бизнес» (под названием «Поезд»). Публикуя стихотворение в «Мускуле», автор внес в него некоторые поправки. В «Бизнесе»: «Совет вершат. Ночь хороша». В «Мускуле»: «Совет вершат... А ночь хороша!» В «Бизнесе»: «Хочется, ребята, душе вздохнуть». «В «Мускуле»: «А хочется, ребята, душе вздохнуть». В «Бизнесе»: «Птичьи просторы. Лунь. Синь». В «Мускуле»: «Широки просторы. Лунь. Синь».

Поправки как будто микроскопического масштаба, но и они заметно меняют интонацию стихотворения. «Совет вершат. Ночь хороша» — суховатая фраза. Она имеет информационный, констатирующий смысл. «Совет вершат... А ночь хороша!» — совсем другое дело. Как будто ничто и не изменилось, а между тем фраза стала совершенно иной, приобрела широкое лирическое дыхание, зазвучала поэтически.

Но текст, опубликованный в «Мускуле», отличается от первоначального и более существенно. Луговской дописал десять строк, которые с этих пор навсегда вошли в текст стихотворения: «Зашумела, загремела, зашурганила» и т. д.

В 1931 году «Обреченный поезд», уже под названием «Песня о ветре», был включен в книгу «Стихи», куда вошли избранные произведения из книг «Сполохи», «Мускул», «Страдания моих друзей», «Европа» (книга «Европа» вы-

шла годом позже). «Песня о ветре» появилась в «Стихах» под рубрикой «Из поэмы «Сибирь». В тексте снова было сделано несколько поправок. Вместо: «Из винтовки, из нагана меня ранила» — «Из винтовки, из нареза меня ранила». Вместо: «Солдат у сосны расстреливать» — «Офицеров у сосны расстреливать». Кроме того, Луговской вычеркнул две строки, которые были и в «Бизнесе» и в «Мускуле»: «Японская винтовка, английское сукно, австрийские ботинки, вагонное окно».

Важнее же всего, что в «Песне о ветре» появилось несколько строф, которых вообще не было в «Обреченном поезде». Луговской включил в «Песню о ветре» первую половину стихотворения «Белый офицер», опубликованного в «Сполохах»: «...Радио говорят. (Флагов вскипела ярь)» и т. д. Известие о разгроме Колчака («Заячьими шапками разбит Колчак». «На снежные иголки мертвые полки положил Колчак»), органически вошло в «Песню о ветре» как ее финал. Разгром же Колчака естественно включает в себя и гибель «обреченного поезда»:

На сером снеге волкам приманка:
Пять офицеров, консервов банка.
Эх, шарабан мой, американка!
А я девчонка да хулиганка!
Стой!
        Кто идет?
Кончено. Залп!!

В книге «Стихи» «Песня о ветре» еще состоит из двух разделов. Впоследствии и это стерлось.

Так окончательно сформировался состав «Песни о ветре».

Почти тридцать лет спустя Луговской включил ее в двухтомное издание своих избранных произведений.

«Песня о ветре» с честью выдержала испытание време-

нем. Тридцать лет спустя поэт сделал в ней лишь несколько мелких поправок. Например: «Беляков расстреливать» — вместо «Офицеров расстреливать», «Атаман удалый» — вместо «Полковник удалый», «Червонными флагами выкинулся» — вместо «Червонным тузом выкинулся», «А я девчонка да шарлатанка» — вместо «А я девчонка да хулиганка». (К сожалению, в текст «Песни о ветре» вкрались в двухтомном издании две досадные опечатки. Первая: «Луна. Синь» вместо «Лунь. Синь». Вторая: «На сером снегу волкам приманка» — вместо «На сером снеге волкам приманка».)

«Песня о ветре» написана конструктивистом Луговским. Но что в этом стихотворении конструктивистского? Месяц, который «комиссарит, обходя посты»? Ветры, «обутые в солдатские гетры»? Паровоз — «полковник удалый»?

В статье «Кентавр революции», отдавая должное «Обреченному поезду» и называя его «лучшим и крупнейшим произведением» Луговского, Зелинский лишь мимоходом цитировал первые четыре строки стихотворения, в которых совершается «жертвоприношение богу ветров». Зато «Утро Республик» и «Делатель вещей» — стихи по всему своему духу конструктивистские — цитировались щедро и находились в центре внимания. В них, в отличие от «Обреченного поезда», автор «Кентавра революции» в самом деле мог многое почерпнуть для иллюстрации своих теоретических положений.

6

«Страдания моих друзей» вышли через год после «Мускула» и через четыре года после «Сполохов». Но тяготеют они скорее к «Сполохам», чем к «Мускулу».

В «Сполохах» многое было ошибочным, поэт во многом заблуждался, но эта книга со всеми ее ошибками и заблуждениями была органична для него.

На смену искренним, грустным, а порою даже пессимистическим интонациям «Сполохов» пришел безраздельный, безоблачный оптимизм «Мускула». Но в этом оптимизме не ощущалось преодоления жизненных противоречий, которыми были порождены многие грустные интонации «Сполохов». Это был наигранный, не вызывавший доверия, показательный, «конструктивистский» оптимизм...

«Страдания моих друзей» кажутся возвращением к «Сполохам», прежде всего потому, что в них исчезли черты конструктивистского «допинга» (термин К. Зелинского) и снова возникли естественные, искренние интонации, вновь появилось раздумье, связанное порой с мучительными сомнениями. Их не всегда удается рассеять, а это приводит к тому, что в стихах порой возникают пессимистические мотивы.

Из моей старой статьи «Поэзия в строю (о творчестве Луговского)» я решаюсь процитировать сейчас лишь два-три места. Вот строки, которые и сейчас кажутся мне справедливыми: «Одним из критиков «Страданий моих друзей» было указано на пессимистические мотивы, наличествующие в третьей книге стихов Луговского, в противоположность «Мускулу». Да простится мне ересь, которую я собираюсь высказать, но, на мой взгляд, эти пессимистические мотивы выражают известное движение в творческом развитии Луговского, ибо разный бывает пессимизм, ибо различные причины пессимизм порождают. Величайший безоблачный оптимизм «Мускула» — симптом несравненно более опасный, нежели те отдельные пессимистические ноты, которые звучат в «Страданиях моих друзей», ни на одну ми-

нуту не превращаясь, однако, в основную мелодию книги» [1].

Пребывание Луговского в Литературном центре конструктивистов отрицательно сказалось на его поэзии.

Луговской пришел в ЛЦК со «Сполохами» — книгой, полной сомнений, смутных и просто ошибочных представлений о жизни. Он весь был в поисках своего пути. Именно в этот момент на него и обрушились конструктивистские теории «организационно-технического натиска», «социалистического бизнеса», «грузификации поэзии». Так возник цикл псевдооптимистических конструктивистских стихов — «Утро Республик», «Делатель вещей» и т. д.

Третья книга Луговского противопоставлена второй уже самим своим названием — «Страдания моих друзей» и «Мускул»! Чем же должна быть поэзия — раскрытием человеческой психологии во всей ее сложной противоречивости или бездумным физиологическим допингом, ориентирующимся на тренированную мускулатуру и хорошо налаженное пищеварение? Я, разумеется, утрирую, но, ей-богу, в творчестве Луговского шел похожий спор, спровоцированный слишком буквальным усвоением конструктивистских теорий.

Центральное место в книге «Страдания моих друзей» занимает стихотворение «Письмо к республике от моего друга».

«Письмо» было встречено в свое время довольно скептически.

Излагая, например, содержание доклада о «попутнической» поэзии, сделанного Виссарионом Саяновым во Всероссийском союзе советских писателей (ВССП), «Литературная газета» сообщала, что докладчик возражал «против

[1] «Красная новь», 1933, № 1.

понимания перестройки как пассивного процесса. Такое понимание выражено, например, в обращении Владимира Луговского к революции: «Возьми меня в переделку и двинь, грохоча, вперед»[1].

Ту же точку зрения высказывал и я в заметке «На поэтическом рубеже»[2].

Однако в статье «Поэзия в строю» я писал, что «социальный пессимизм «Письма к республике от моего друга» — ступень к новому оптимизму, качественно отличному от делячеческого физиологического допинга ранних стихов».

Важное достоинство «Письма» — предельная искренность тона. Поэт уже не становится в позу и не тужится, чтобы более походить на «кентавра». Разве «кентавр» стал бы обращаться к республике с такими, например, словами: «Прости меня за ошибки — судьба их назад берет», или: «И если я много напутал, — ты тоже меня прости», или: «За то, что я стал холодным, ты тоже меня прости»? Разве можно представить себе холодного «кентавра»? Ведь «кентавр» — это же огонь изо рта и ушей, вполне в духе «Мускула» («Я дышу со скрипом» и т. д.).

Правда, кое-какие отголоски прежнего еще остались. «Наполни приказом мозг мой и ветром набей мне рот» — это еще от «кентавра». Но именно в «Письме» едва ли не впервые со всей силой звучит та нота, которая заглушалась и в «Сполохах» («И думать о доме не надо») и особенно в «Мускуле» («Трое приятелей разговор вели, но я обходил вопросы»). Да, речь идет о взаимоотношениях интеллигента и революции. Все попытки задушить в себе эту тему оказались тщетными. Она должна была вырваться и в конце концов вырвалась наружу:

---

[1] «Литературная газета», 30 августа 1931 г.

[2] Там же, 14 декабря 1930 г.

Три поколенья культуры
    и три поколенья тоски,
И жизнь, и люди, и книги,
    прочитанные до доски.

Теперь эта трудная и во многом трагическая тема выражается открыто, со всей искренностью, перестает быть запретной и наконец получает подлинное, а не механическое решение. Может быть, мы были правы, когда тридцать лет назад отмечали, что в «Письме» выражено «пассивно-интеллигентское отношение к эпохе». Но важно то, что поэт наконец выразил его, что оно перестало загоняться внутрь. Развитие поэта приобрело наконец органический характер.

Конечно, в «Письме» еще очень много наивного, литературного, традиционно интеллигентского. Поэт иногда склонен даже предъявить республике кое-какие упреки: «Такие, как я, опускались, а *ты* им могла помочь...» Наивно звучит пафосно прокламируемая ненависть к мещанству: «Я проклял квартирную плату, я проклял водопровод». Лейтмотив стихотворения сформировался не без влияния «Нашей биографии» Сельвинского, где есть такие строки: «Обдумайте нас, почините нам нервы и наладьте в ход, как любой завод».

Но рядом со всем этим особенно искренне звучит главная тема: «Я плоть от твоей плоти и кость от твоей кости», «Кто силен тобой — в работе он, кто брошен тобой — умрет». Здесь уже нет скрипа и звона, характерных для «Мускула», нет и громоздких котурнов, приличествующих «кентавру».

В одном из стихотворений, вошедших в книгу, Луговской восклицает: «Довольно армейского пафоса! Довольно!» Что он имеет в виду? Романтику своей армейской юности? Вряд ли! Впоследствии ему предстоит еще не раз вернуться к ней. В таком случае не имеет ли он в виду патетическую

фразеологию «Мускула»? Не сказался ли поверхностный армейский пафос в таких, например, строках из стихотворения «Молодежь»: «И склад существует, и в складе позаботятся, чтоб нас снарядить в оперативный час»?

В «Страданиях моих друзей» мы знакомимся уже с другим Луговским.

Вспомните хотя бы посвященную Багрицкому «Кухню времени». В ней мы уже не найдем характерного для «Мускула» бездумного отношения к жизни по принципу: «Есть, начальник!»

«Кухня времени» перекликается со стихотворением Багрицкого «От черного хлеба и верной жены...».

«Потопчут ли нас трубачи молодые? Взойдут ли над нами созвездья чужие?» — спрашивал Багрицкий.

«Пунцовым пожаром горят вечера, история встала над нами», — пишет Луговской и, как бы в унисон Багрицкому, спрашивает:

И мы в этом вареве вспученных дней,
В животном рассоле костистых событий —
Наверх ли всплывем
или ляжем на дне,
Лицом боевым или черепом битым?

Наш слух сейчас не могут не резать «варево вспученных дней» и «животный рассол костистых событий». К сожалению, такие строки довольно часто встречались у Луговского и после «Страданий моих друзей». Они выражали стремление говорить «весомо, грубо, зримо», но приводили к прямой безвкусице, особенно недопустимой, когда речь шла об эпохе, родине, стране и т. д.

Попробуем, однако, отвлечься от «варева» и «животного рассола».

Как же поэт отвечает на заданный самому себе вопрос?

В «Кухне времени» есть рефрен, вновь и вновь звучащий мотив: «Никогда не ведите движений от локтя — давайте движенье всегда от плеча!..» В этом своеобразном категорическом императиве и содержится ответ на тревожащие поэта размышления. Что бы ни было, говорит он, «давайте движенье всегда от плеча» — продолжайте жить и творить всей силой души, отдавайте делу все, чем вы богаты, чем сильны, чем можете быть полезны, что есть в вас хорошего и нужного людям.

«Кухня времени» насквозь проникнута тревожным предчувствием мировой трагедии. Заканчивается она поистине пророческими словами:

Мы в дикую стужу,
в разгромленной мгле,
Стоим
на летящей куда-то земле —
Философ, солдат и калека.
Над нами восходит кровавой звездой
И свастикой черной и ночью седой
Средина
двадцатого века!

По пронзительности поэтического предвидения эти строки можно сравнить со знаменитыми словами Маяковского: «В терновом венце революций грядет шестнадцатый год»...

Напряженные и тревожные раздумья, характерные для «Кухни времени», владеют поэтом на протяжении всей книги.

«В процессе работы над книгой «Страдания моих друзей», — писал Луговской, — у меня произошел резкий конфликт с тем социальным окружением, которое воспринимало только культурную и технически-прогрессивную сторону ре-

волюции... В дальнейшем постепенно произошел и литературный отход от конструктивизма. В целом ряде стихотворений я вступил с ним в окончательный для меня литературный и общественный спор» [1].

В другом месте поэт указывал, что его политическое размежевание с конструктивизмом выражено в стихотворении «О друзьях», а литературное — в «Повелителе бумаги».

«Вы проспорили все, чем нужно дорожить, — мясо мускулов, смех, ощущение времени», — говорил Луговской в стихотворении «О друзьях».

Примерно в те же годы Вениамин Каверин устами одного из персонажей романа «Скандалист», Виктора Некрылова, также обращался к своим друзьям: «Товарищи, больше нельзя отшучиваться. Мы хотели обшутить современность, а правыми оказались те, которые не шутили...»

Итак, друзья поэта проспорили «ощущение времени».

А когда эпоха, челюсти разъяв,
Начала рычать о своих секретах,
Вы стали метаться, мои друзья —
Инженеры, хозяйственники и поэты.

Опять-таки наш слух не может не резать начало строфы. Но обратите внимание, как усложнилось представление поэта о жизни. Ведь метаться-то стали те самые «мастера и инженеры, костистые механики, очкастые врачи», которые в «Мускуле» кичились своими «веселыми глазами» и «выжженными нервами»...

Однако счет друзьям, предъявляемый поэтом, еще не закончен:

---

[1] ЦГАЛИ, ф. 1098, опись 2, ед. хр. 1.



А. Ф. Луговской среди своих учеников. Первый слева — Д. Д. Благой.

Вы стали подписчиками нового мира.
Оттуда философию выгребали лапами.
Вы стали грустны, как уплотненная квартира,
И не слышите,
что говорят на Западе...
...Вы стали бранить москвошвейные штаны
И на Форда лить вежеталь восторга.
Вы увидели ночь, а не день страны,
И не слышите,
что говорят на Востоке...

«Вы стали бранить москвошвейные штаны и на Форда лить вежеталь восторга» — эти строки недвусмысленно намекают на «Бизнес».

В стихотворении «О друзьях» Луговской политически размежевался с конструктивизмом.

«Повелитель бумаги», в котором, по словам Луговского, содержится его литературное размежевание с конструктивизмом, во многом перекликается с «Письмом к республике от моего друга». «Письмо» — это монолог поэта, обращенный к стране, «Повелитель бумаги» — диалог между страной и поэтом. Но если поэт, от имени которого ведется речь в «Письме», выражает точку зрения автора, то поэт, изображенный в «Повелителе бумаги», разоблачается автором.

Кто же такой «повелитель бумаги»? Это знаменитость, вошедшая «в сонм классических звезд», «большой человек», «сто семьдесят пять сантиметров ума, достоинства и хандры». За последнее время он постарел, и ему остались лишь «ирония и Кисловодск». По пути на курорт, где-то в районе Донбасса, «ночью, когда в колыбель чугуна дождь дочерей проводил» (образ, сумбурность которого типична для раннего Луговского!), «повелитель бумаги» слышит «грубый голос» страны.

Перед нами раскрывается социальная биография «пове-

лителя бумаги». Он пришел со стороны («Запевала не наших рот»), его приняли, накормили, обули, но, получив свое, он стал глядеть на страну свысока. «В нем, — говорил Луговской о стихотворении «Повелитель бумаги», — я дал образ писателя (обобщающий целую галерею людей литературы), который берет на себя миссию критиковать эпоху сверху, никогда не будучи родным этой эпохе». На призыв разоружиться и забыть чины «повелитель бумаги» высокомерно отвечает обещанием «срамить ошибки эпохи, кромсающей лучших людей». Тогда страна говорит, что она ждет рождения нового певца, который придет на смену «повелителю бумаги».

Голос широкий даст ему мать,
Песни его — озноб.
И будут его наравне понимать
Ученый и рудокоп.
А ты, кому строфика подчинена,
Кто звезды глядит в трубу,
По справедливости и по чинам
Устраивайся в ЦЕКУБУ.

Цекубу — это Центральная комиссия по улучшению быта ученых. Устроиться в Цекубу — значит перейти на пенсию, выйти в тираж, прекратить творческую жизнь. Таково будущее «повелителя бумаги».

В его образе запечатлены черты писателя старого типа. Он с пафосом говорит о «трагедийности существования» и о том, что «лучше истории, чем труду должен служить поэт». Страна отвечает ему: «Эту историю о веках я слышала с давних пор».

Лицо книги «Страдания моих друзей» определили стихотворения «Повелитель бумаги», «О друзьях», «Письмо к республике от моего друга».

Но все эти стихи носили характер творческих деклараций, имели полемическую окраску, оставались как бы внутри литературы. Неужели содержание книги исчерпывалось ими? Неужели в «Страданиях моих друзей» не было стихов о жизни, о новой действительности, о той жестокой борьбе, которой сопровождалось строительство социализма в конце 20-х и начале 30-х годов?

Да, содержание книги составляли стихи главным образом декларативного характера. В живую жизнь Луговской шагнул позже — книгой «Большевикам пустыни и весны». Но, разумеется, и в «Страдания моих друзей» вошли не только полемические стихи на литературные темы.

Заметное место в книге занимал «Пепел». Он датирован январем 1930 года. Содержание его Луговской рассказывал так: «Я еду в поезде и слышу, как в соседнем купе читают об убийстве колхозника, которого кулаки сожгли вместе с его хатой. Я здесь ставлю в первый раз остро проблему классовой борьбы».

Стихотворение, как почти всегда у раннего Луговского, начинается издалека: «Твой голос уже относило. Века входили в глухое пространство меж нами» (сравните с началом стихотворения «О друзьях»: «Когда ты спишь, когда ты спишь, моя милая, когда ты спишь, подложив под голову сон...»).

Услышав газетное сообщение «о черном убийстве колхозника», поэт представляет себе страшную картину кулацкой расправы и напряженно размышляет о смысле случившегося:

Ты поднял свои кулаки,
побеждающий класс.
Маячат обрезы,
и полночь беседует с бандами.

Твой пепел
стучит в мое сердце,
Клаас.
Твой пепел
стучит в мое сердце,
Клаас, —
Сказал Уленшпигель —
дух
восстающей Фландрии.

В статье о своем покойном друге — кстати сказать, написанной отлично — Антокольский не соглашается с тем, что опубликованные в «Сполохах» исторические опыты Луговского производят впечатление реминисценций и, между прочим, говорит: «Не слишком я доверяю этому термину и мало понимаю, что он означает».

Не будем объяснять Антокольскому, что такое реминисценция, тем более, что он понимает это гораздо лучше нас. Приведем лишь следующие строки из доклада Луговского «Мой путь к пролетарской литературе»: «Что такое литературная реминисценция? Возьму пример из своей практики. Вспомним стихотворение «Пепел». Кулаками был зверски убит и сожжен колхозник и его хата. Острый классовый факт, который меня творчески взволновал. Я написал об этом. Но в процессе написания этой вещи я обратился к доброй памяти Тиля Уленшпигеля, героя романа Шарля де Костера».

Рассказав о том, как Уленшпигель зашивает в мешочек пепел своего отца, чтобы всегда помнить о мести, Луговской заключает: «Факт соединения образов колхозника и Уленшпигеля показывает, что я, не додумывая какой-то образ в его изобразительной силе, заимствую его из классиков, провожу аналогии, устанавливаю формальные связи между плохо связанными элементами. Таким образом, вы, читатели, на-

верное, сами поражаетесь моей культурности, моему культуртрегерству... Благодаря таким приемам, поэты чрезвычайно отвлекаются от самостоятельных, оригинальных и продуманных формулировок, заменяя их условными ассоциациями и аналогиями» [1].

Луговской наглядно показал, что такое реминисценция и почему поэты, пользуясь ею, часто обедняют внутреннее содержание создаваемых ими образов.

Обращение к Уленшпигелю придало «Пеплу» отпечаток известной литературности. Тем не менее он сыграл в поэзии Луговского заметную роль. Едва ли не впервые в нее вошла реальная борьба, происходившая в стране и решавшая ее исторические судьбы.

В «Страданиях моих друзей» четыре раздела: «общественный», «бытовой», «любовный» и «строго личный»...

До сих пор я говорил о стихах, входивших в «общественный» раздел. Но и в других разделах немало стихов, заслуживающих пристального внимания. В «бытовом» — «Штейгер и Лорелея», «Жестокое пробуждение», в «любовном» — «Волчий вой».

К «Штейгеру» и «Волчьему вою» я позволю себе вернуться позже, в другом контексте. Что же касается «Жестокого пробуждения», то на нем необходимо остановиться особо. Это одно из лучших стихотворений Луговского.

Сегодня ночью
ты приснилась мне...
Не я тебя нянчил, не я тебя славил,
Дух русского снега и русской природы,
Такой непонятной и горькой услады
Не чувствовал я уже многие годы.

---

[1] «Красная новь», 1932, № 5.

Как очень часто у Луговского, стихотворение построено на повторе с нарастающим эмоциональным напряжением. Лирическая тема, возникающая уже с самой первой строки («Сегодня ночью ты приснилась мне...»), повторяется трижды. Она ведет за собой поэтические образы, которые охватывают, в сущности, всю человеческую жизнь — от детства до зрелости.

Любимая снится поэту как самое дорогое сердцу, милое, близкое, что только может сниться детству:

> Но ты мне приснилась,
> как детству — русалки,
> Как детству —
> коньки на прудах поседелых,
> Как детству —
> веселая бестолочь салок,
> Как детству —
> бессонные лица сиделок.

Поэтический образ уже возник. С необычайным лаконизмом и с неотразимой точностью он вобрал в себя приметы детства. Среди них дорого даже воспоминание о болезни — «бессонные лица сиделок»...

Но это только начало стихотворения, образ только возник, он не может не развиваться. И он действительно развивается:

> Но ты мне приснилась,
> как юности — парус,
> Как юности —
> нежные зубы подруги,
> Как юности —
> шквал паровозного пара,
> Как юности —
> слава в серебряных трубах.

Приметы детства сменяются такими же неповторимыми приметами юности. Да, конечно, именно парус, нежные зубы подруги, шквал паровозного пара! Каждая из этих формул содержит в себе действенный лирический заряд, придавая стихотворению подлинную эмоциональную энергию. «Слава в серебряных трубах» — на первый взгляд сказано несколько более отвлеченно, но эта лирическая формула типична для Луговского. Образ серебряных труб повторится у него впоследствии не раз. «Юноши строятся, трубы кипят плавленым серебром» — это из стихотворения «Сивым дождем на мои виски падает седина...». «Серебряные трубы ночи» — это из «Середины века».

Но стихотворение еще не завершено, возникший в нем поэтический образ продолжает развиваться:

Но ты мне приснилась,
как мужеству — отдых,
Как мужеству —
книг неживое соседство,
Как мужеству —
вождь, обходящий заводы,
Как мужеству —
пуля в спокойное сердце.

«Пуля в спокойное сердце», конечно, не обязательная примета мужества, хотя мы знаем, что бывает и так. Поэтический образ завершен. Достигнут тот перевал, на котором восхождение заканчивается. Затем с горькой неизбежностью начинается спуск. Но это уже другая тема.

В «Жестоком пробуждении» голос Луговского прозвучал так «свободно и раскованно», как, пожалуй, никогда раньше.

Однако именно это стихотворение было впоследствии вменено Луговскому в вину и стало даже поводом для специального постановления.

Чтобы рассказать о том, как это произошло, мне придется несколько забежать вперед.

В 1935 году Луговской выпустил две книги — «Избранные стихи» и «Однотомник». В обе книги вошли «Дорога» и «Повесть», впервые появившиеся в «Сполохах», и «Жестокое пробуждение».

25 апреля 1937 года президиум Правления Союза писателей СССР принял постановление, в котором говорилось: «Поэт Вл. Луговской допустил крупную ошибку, некритически подходя к переизданию старых своих произведений. В результате в «однотомник» и в сборник «избранных стихов», вышедшие в 1935 году в Гослитиздате, оказались включенными стихотворения политически вредные» [1].

На том же заседании президиума тогдашний редактор журнала «Знамя» В. Вишневский заявил, что в журнале в ближайшее время будет напечатана «обстоятельная статья-ответ В. Луговского».

Если бы не эта статья, действительно появившаяся в шестой книге «Знамени» за 1937 год, я не стал бы возвращаться к только что упомянутому постановлению. В 1937 году литературные — и не только литературные — организации принимали много таких постановлений, на которые сейчас вряд ли имеет смысл ссылаться...

Я возвращаюсь к этой печальной истории только потому, что статья «О моих ошибках», которую напечатал тогда в «Знамени» Луговской, сохранила, как мне кажется, свое значение до наших дней.

Иной читатель, вероятно, спросит: а не пришлось ли Луговскому идти на вынужденные уступки? Можем ли мы сейчас принимать всерьез то, что он говорил в специфических условиях тридцать седьмого года?

---

[1] «Литературная газета», 26 апреля 1937 г.

Оказывается, можем. Объяснив в своей статье то, что в самом деле требовало объяснений, поэт мужественно отстаивал то, что считал нужным отстоять.

В чем же была «политическая вредность» стихов, о которых шла речь в постановлении?

«Дорога» примыкала в «Сполохах» к «Ушкуйникам» и «Отходной». «Дорога идет от широких мечей, от сечи и плена Игорева» — так начиналось это стихотворение, посвященное как бы далекой исторической родословной его автора. Кончалось же оно несколько неожиданно:

И нет еще стран на зеленой земле,
Где мог бы я сыном пристроиться.
И глухо стучащее сердце мое
С рожденья в рабы ей продано.
Мне страшно назвать даже имя ее —
Свирепое имя родины.

С «Дорогой» перекликалась «Повесть», в которой были такие строки: «И страшная русская злая земля отчаяньем сердце точит».

Наконец, лирическая тема «Жестокого пробуждения» переплеталась с неожиданно гневными филиппиками по адресу «духа русского снега и русской природы»:

Не я тебя предал, не я тебя няньчил,
Не я тебя славил стихом благородным:
Будь проклят.
　　　　　　После,
　　　　　　　　　　Нынче
　　　　　　　　　　　　　　и раньше,
Дух страшного снега и страшной природы!

Все это и имелось в виду в упомянутом постановлении.

Не будем сейчас разбираться, насколько оно было законно, — содержащаяся в нем резкая политическая квалифика-

ция стихов Луговского, конечно, продиктована обстановкой тридцать седьмого года, — а обратимся к статье, обязанной ему своим появлением.

Как Луговской объяснял те мотивы собственного творчества, которые, вероятно, не заслуживали резких политических оценок, но не могли не вызвать недоумения даже среди самых горячих поклонников его поэзии? Что означал неожиданный и зловещий финал «Дороги»? Какой смысл имели столь же неожиданные и, честно говоря, маловразумительные филиппики по адресу «духа русской природы», повторявшиеся в «Жестоком пробуждении»?

«Дорога» и «Повесть», — отмечает в своей статье Луговской, — писались в самую первоначальную пору моего творческого пути — в пору стихийничества, песен об «ушкуйниках», воспевания стихийной, неосознанной, рвущейся вперед силы». Цитируя только что приведенные мною заключительные строки «Дороги», Луговской называет их вычурными, бьющими на особую оригинальность и заявляет, что они «давно могли быть отложены в сторону и забыты в книжке «Сполохи». Затем он переходит к стихотворению «Повесть». «Тут дело сложнее, — указывает он. — Это — свойственное мне в течение немалого времени неправильное представление о «страшной земле» — деревенском неоглядном просторе старых русских полей». Луговской называет несколько стихотворений, в которых так или иначе сказалось это неправильное представление.

Что же касается «Жестокого пробуждения», то Луговской столь объективно и трезво анализирует свое стихотворение, что я позволю себе целиком процитировать это место из его статьи:

«...«Жестокое пробуждение» является стихотворением сугубо лирическим, многоплановым. Отдельная цитата из

него (приводится строфа, в которой проклинается «дух страшного снега и страшной природы». — *Л. Л.*), оторванная от остального текста, дает очень мало для анализа всего стихотворения. «Жестокое пробуждение» — это прощание с прошлым, прощание с любимой женщиной, в образе которой сквозят черты России, но которую отнюдь не следует отождествлять с Россией. Стихотворение полно противоречий, но я не думаю, что можно найти ненависть к родине в таких строках (приводятся лирические строфы, которые я цитировал. — *Л. Л.*)... Но прощание с любимой женщиной завершается строками, проклинающими любимый русский снег и любимую природу, ибо автор в ныне давно отброшенном им «жертвенном экстазе» так понимал творческий, безоговорочный переход к революции. Не стихотворение здесь порочно, а строки эти, портящие дорогую для меня вещь. Они не нужны, политически вредны и вообще здесь — ни к селу ни к городу».

Статья «О моих ошибках» помогает нам понять, как возникли в «Жестоком пробуждении» неожиданные проклятия по адресу русского снега и русской природы, каково их происхождение. Оказывается, их породил «жертвенный экстаз», владевший поэтом, который навсегда прощался с прошлым и творчески, безоговорочно принимал революцию.

Автор «Сполохов» считал, что, всячески открещиваясь от «страшной русской злой земли», он проявляет подлинную революционность.

Автору «Мускула» казалось, что полностью принять революцию — значит «позабыть свое имя и званье, на номер, на литер, на кличку сменять».

Автор «Страданий моих друзей», охваченный «жертвенным экстазом» того же рода, готов был принести на алтарь революции даже любовь к родной природе.

В каждом из этих случаев поэт искренне верил в то, что таким образом он лучше всего доказывает свою беспредельную преданность революции...

К «Дороге» и «Повести» Луговской больше уже никогда не возвращался.

Что же касается «Жестокого пробуждения», то это стихотворение он впоследствии переработал. Две заключительные строфы, в которых содержались злополучные филиппики по адресу мистического «духа», он вычеркнул. Благодаря этому центр тяжести полностью переместился на лирическую тему. Стихотворение только выиграло, став более законченным и цельным.

В «Страданиях моих друзей» наряду со стихами, знаменовавшими новый этап творческого развития, были и стихи, содержавшие, если так можно выразиться, пережитки конструктивизма в сознании поэта. Таковы, например, «Затянувшийся спор» и «Двухнедельный отпуск».

В «Затянувшемся споре», совсем как в «Делателе вещей», «коченеет в лаборатории сивый профессор над кипенью колб», а город «привычными пальцами двигает поршни машин и циркуль наук, сохнет над формулами искомыми, гнется дугою над микроскопами» и т. д.

«Двухнедельный отпуск» проникнут поверхностным оптимизмом вполне в духе «Мускула»: «Мы двигали пятилетку, ребята, на тысячи верст, на мильоны тонн».

Несколько стихотворений, вошедших в книгу, посвящено довольно традиционному разоблачению мещанства («Суслик», «Обыск сердца», «Свадьба Мэри»).

Но все это частности. «Страдания моих друзей» были для Луговского этапной книгой. Конструктивистский период биографии поэта закончился. Начинался новый. Но какой? Что он значил для Луговского?

Глава вторая

«Я ХОЧУ ГОВОРИТЬ СЛОВАМИ СОВСЕМ ПРОСТЫМИ»

1

В феврале 1930 года Луговской был принят в РАПП.

После этого РАПП просуществовала, как известно, немногим больше двух лет. Постановлением ЦК ВКП (б) от 23 апреля 1932 года она была ликвидирована. Создавался единый Союз советских писателей, который был призван «объединить всех писателей, поддерживающих платформу Советской власти и стремящихся участвовать в социалистическом строительстве».

Луговской решил вступить в РАПП не без внутренней борьбы.

Среди материалов ЦГАЛИ хранится напечатанный на

машинке текст письма, с которым поэт обратился в редакцию «Литературной газеты».

Вот текст этого письма:

«Прошу сообщить, в связи со слухами о моем переходе в РАПП, что пока в намерения мои это не входило. Относясь со всяческой симпатией к РАПП (так же, как и мои товарищи по ЛЦК), я считаю, что организационное объединение может состояться только в общем порядке, то есть постановлением ЛЦК и РАПП. Но это не может иметь отношения к собственно литературным нашим принципам, где мы как были, так и остаемся конструктивистами».

Последняя фраза зачеркнута. Рукой Луговского приписано: «Мое примыкание к литературной школе конструктивизма отнюдь не может помешать мне служить своим творчеством делу пролетариата. Конструктивизм, по моему мнению, может явиться одним из течений пролетарской поэзии» [1].

С этой поправкой письмо было напечатано в «Литературной газете» незадолго до вступления Луговского в РАПП.

Как видим, дело обстояло не так-то просто.

Заявляя о своей симпатии к РАПП, Луговской в обеих редакциях письма, в сущности, оставлял за собой право быть конструктивистом, а за конструктивизмом — право считать себя одним из течений пролетарской поэзии.

Но время шло, идейный крах конструктивизма обозначился с полной ясностью. В начале 1930 года состоялась конференция МАПП. «В. Луговской зачитал на конференции заявление, подписанное им и т. Э. Багрицким, в котором оба поэта, подчеркивая свою полную солидарность с

---

[1] ЦГАЛИ, ф. 1098, опись 2, ед. хр. 6.

линией РАПП, обращаются к конференции с ходатайством о принятии их в ряды ассоциации пролетарских писателей» [1].

За время, отделяющее вступление Луговского в РАПП от письма в редакцию «Литературной газеты», поэту пришлось об очень многом подумать и очень многое переоценить.

Как же нам следует рассматривать сейчас вступление Луговского в РАПП?

Почему Багрицкий и Луговской решили вступить в РАПП?

Почему вступил в РАПП Маяковский?

К началу 30-х годов каждый из них испытывал острую потребность сломать тесные литературные перегородки и сплотить передовые силы советской литературы. Но на какой организационной основе они могли это сделать? Не на основе же ЛЦК!

Маяковского, Багрицкого и Луговского привело в РАПП не признание ее успехов, а желание «объединить всех писателей, поддерживающих платформу Советской власти и стремящихся участвовать в социалистическом строительстве».

Это понимали и сами руководители РАПП.

Весной 1930 года В. Сутырин выступил с докладом «Положение на литературном фронте и задачи пролетарской литературы».

Говоря о том, что право пролетарской литературы на ведущую роль теперь готовы признать даже ее враги, он отметил, что «это явление возникает не столько в силу успехов пролетарской литературы, сколько в результате успехов социалистического строительства вообще». И дальше: «Если бы мы, например, думали, что недавний переход

---

[1] «Литературная газета», 10 февраля 1930 г.

в ряды РАПП тт. Луговского, Маяковского и Багрицкого объясняется успехами пролетарской литературы, это было бы с нашей стороны непростительным комчванством»[1].

История советской литературы по праву подвергнет резкой критике многочисленные ошибки РАПП и вновь и вновь подчеркнет неизбежность и правоту постановления ЦК ВКП(б) от 23 апреля 1932 года. В то же время она навсегда отбросит ложные обвинения, которые до недавнего времени предъявлялись РАПП и были порождены атмосферой культа личности. Дело ведь доходило до того, что РАПП изображалась чуть ли не как банда злейших врагов народа, ставивших целью ликвидировать советскую литературу...

Луговской в свое время рассматривал вступление в РАПП как «выход во внешний мир» — решительный разрыв с конструктивистским прошлым и не менее решительный шаг навстречу действительности.

Конечно, вступление в РАПП вовсе не было единственным путем сближения с жизнью. Это подтверждают писательские биографии Павленко, Тихонова или Леонова. Никто из них, как известно, не последовал примеру своего товарища по туркменской бригаде. Однако был и *такой* путь. Нельзя считать его единственным, но нечего и стесняться его, стыдливо умалчивать о нем или говорить так, как говорят о дурных болезнях, которые принято скрывать даже от самых близких...

Вышедшей в 1935 году книге Луговского «Избранные стихи» были предпосланы краткие биографические сведения об авторе. В них говорилось: «К рапповскому периоду работы относятся: «Большевикам пустыни и весны»

---

[1] «Литературная газета», 10 марта 1930 г.

(Книга 1-я), «Европа», «Большевикам пустыни и весны» (Книга 2-я). Они соответствуют путешествию в Туркменистан в 1930 году, походу Черноморской эскадры за границу: в Турцию, Грецию и Италию, и ликвидации восстания Ибрагим-бека в Таджикистане в 1931 году».

Луговской вступил в РАПП в феврале 1930 года, а 22 марта в составе писательской бригады выехал в Туркменистан.

Через год появилась книга «Большевикам пустыни и весны» — первая из тех, которые, по определению самого поэта, относятся к так называемому рапповскому периоду его работы.

Поездка писательской бригады в Туркмению уже много раз описана. Довольно подробно рассказывается о ней в книгах И. Гринберга о Н. Тихонове, З. Богуславской о Л. Леонове и в моей книге о П. Павленко. Сравнительно недавно с воспоминаниями о поездке в Туркменистан выступил один из ее участников — Николай Тихонов.

Поэтому я ограничусь лишь несколькими свидетельствами самого Луговского. Вот что поэт писал в середине апреля 1930 года из Туркмении в Москву, своей сестре Татьяне Александровне:

«С 28 по 6 апреля дни были заполнены совершенно чудовищной работой. Нам читали лекции, демонстрировали кинофильмы, устраивали заседания и банкеты. Принимали нас предсовнаркома и председатель ЦИК и секретарь ЦК партии. Нас снабдили литературой о Туркмении по пуду. Читать-записывать, ездить, осматривать без минуты отдыха...

За это время мы были в Фирюзе и Гаудане (персидская граница), Анау (мертвый город с остатками потрясающей мечети), Багире (крепость парфянских царей

эпохи Александра Македонского), Безмейне (колхоз), Мерве, Кунгуре (колхоз). К Анау ехали на автомобиле по пустыне, подталкивая где нужно руками машину.

Завтра выезжаем на Кушку — на афганскую границу. Оттуда к белуджам, которые переселились из Индии и вождь которых Керим-хан чрезвычайно интересен. Равно мы будем и у других племен, переселившихся из Афганистана и Индии.

Затем в Иолотань, Чарджуй, оттуда воздухом в Хиву и Ташауз. Посетим и другие оазисы. Материал невероятный. Нам предоставляют все, никто еще так не видел страну, как мы».

В этом письме примечательнее всего, пожалуй, заключительные строки: «Материал невероятный», «Никто еще так не видел страну, как мы»...

Любопытный эпизод, связанный с поездкой по Туркмении, Луговской рассказал в докладе «Мой путь к пролетарской литературе».

Сделав около ста верст за день, Луговской и Тихонов, страшно усталые, приехали в районный центр. Они явились в райком, где шло ночное заседание (в районе было плохо с посевной), и заговорили о ночлеге. Их немедленно пригласили на заседание бюро райкома. «Но ведь мы беспартийные!» — «Ну и что же? Вы советские, пролетарские писатели!» Заседание бюро продолжалось до четырех часов утра, а днем Луговскому и Тихонову пришлось принять участие в других собраниях...

Когда Луговской писал стихотворение «Большевикам пустыни и весны», он не подозревал, что именно так будет названа его новая книга, а вслед за ней еще несколько книг — тех самых, которые окончательно утвердят его связь с новой действительностью.

Приведу одно только место из туркменских воспоминаний Николая Тихонова.

Ночью в Чарджоу Луговской прочел Тихонову первое стихотворение из будущей книги о Туркмении.

«Он читал и читал, — вспоминает Тихонов, — и передо мной проходили дни и ночи нашего путешествия, и пустыня в весеннем цвету, и горы Копет-Дага, и пограничные заставы, и люди — работники пустынь, полей, воды, границы, все пережитое нами вместе — и грустное, и веселое. Я видел, и он это тоже видел внутренними очами сердца, что рождается книга. И так оно и было. В весеннюю ночь далекого, хаотичного, делового, разноцветного Чарджоу родилось первое стихотворение эпопеи «Большевикам пустыни и весны».

Первая книга эпопеи «Большевикам пустыни и весны» вышла в 1931 году.

«Большевики» продолжают линию «Пепла», с той только разницей, что отныне поэт воспринимает жизнь уже не из вторых рук, а непосредственно.

В эпоху «Мускула» и «Страданий моих друзей» героями поэзии Луговского на какое-то время стали персонажи типа «делателя вещей» или «повелителя бумаги». Теперь в его творчество вошли реальные люди, строители социализма, работники пустынь, полей, воды, границ.

«Легко обнаружить в книге «Большевикам пустыни и весны» налет романтизма, некоторой аффектации чувств, украшательство, — писал Луговской. — ...Но все же в ней показаны люди, не отвлеченно стремящиеся к какому-то большому делу, не мечтающие о деле вообще («Мускул»), не люди, страдающие от внутренней несогласованности, преодолевающие в себе противоречия, как в «Страданиях моих друзей». Здесь впервые появляются те, которые творчески

работают на определенном участке, порученном им партией...»[1]

Жизнь с такой силой врывалась в поэзию Луговского, что он порою оказывался бессилен совладать с нею. В первой книге «Большевиков» немало очерковых строк. Не все свои впечатления Луговской сумел сделать достоянием *поэзии*. Нередко они вламывались в стихи как глыба, которой еще не коснулся резец мастера. Таков, например, «Ветерит» (в последующих изданиях — «Витерит»).

В то же время многое уже постигалось Луговским поэтически, и это подлинно поэтическое постижение жизни энергично раздвинуло рамки его творчества. Стихи Луговского наполнились воздухом напряженной борьбы за социализм, в них раздался гром тракторов, выходящих на посевную, послышались голоса колхозников и пограничников, загремели выстрелы басмачей.

Ночью в Чарджоу Луговской написал стихотворение «Большевикам пустыни и весны», которым впоследствии открыл свою новую книгу. Оно сразу вводило читателя в напряженную атмосферу туркменской большевистской весны 1930 года: «Шакалы воем оглашали высь. На краткий отдых люди собрались»; «Три раза в час в ворота бился гам; стучал дежурный с пачкой телеграмм»: «Вам до зари осталось отдохнуть, а завтра — старый караванный путь»; «Но злоба конскими копытами стучит, и от границы мчатся басмачи»...

Каждая строка стихотворения дышит напряжением борьбы. Люди собрались у костра, чтобы хоть немного передохнуть и снова с головой окунуться в посевную, в рытье колодцев, в спасение арыков, в преследование басмачей.

---

[1] ЦГАЛИ, ф. 1098, опись 2, ед. хр. 1.

Вот почему с такой искренностью звучат здравицы, провозглашаемые поэтом: «Да здравствуют работники пустынь!», «Да здравствуют работники полей!», «Да здравствуют работники воды!», «Да здравствуют работники границ!»

Стихотворение «Большевикам пустыни и весны» — как бы своего рода пролог к книге. За ним сразу идет посвященная Петру Павленко «Посевная». Здесь напряжение не только не ослабевает, но, кажется, еще усиливается: «Ночью и днем в одном ритме люди кипят на двойном огне». «От самой земли до небосвода натянуты, как жилы, лунные лучи», — пишет Луговской. Даже ночной пейзаж локализуется в духе всеобщего напряжения, даже само время года: «Всеми мускулами напряжена весна...»

Ночью поэт разговаривает о посевной со своим товарищем:

Я отвечал:
«Посмотри налево.
Огни в исполкоме
горят
до утра.
Там колотится
сердце сева,
Там
математика и жара».

Так возникает своеобразная поэтическая формула туркменской большевистской весны: математика, помноженная на жару, расчет, сочетающийся с энтузиазмом, техника, управляемая людьми, которые понимают, что победа посевной ознаменует одну из решающих побед социализма.

«Математика и жара» — этой формуле подвластны многие стихи, вошедшие в книгу: и «Первая песня», и «Письмо», и «Чигирь», и «Милиционер Нури».

Вот «Первая песня». Она проникнута тревогой: «Посевная срывается в целом районе». На этот раз подвела «математика»: «Прислали неведомых сортов семена», «Каждый день (вот уж третью неделю) ждут обещанных тракторов». Но посевная не может быть сорвана. Подвела «математика» — не подведет «жара». «Если с тракторами история такая, так будем пахать деревянным омачом».

Вот стихотворение «Письмо». Простой парень, мобилизованный на посевную, впервые за целый месяц выбрал минуту, чтобы написать «товарищу Масловой», да и то потому, что заболел. «Очень хочется поболтать с тобою, — пишет парень товарищу Масловой. — *Я так агитировал, что стал молчалив»*. Одна строка, но за ней человеческий характер, увиденный в самой жизни!

Герой стихотворения как бы отчитывается перед «товарищем Масловой» («Здесь до нас здорово перегибали. Колхозы разваливались, сеялок — ни одной», «Гектар за гектаром брали с бою, сегодня закончили первый полив»), но в конце концов не выдерживает официально-делового тона:

Ты надо мной не смейся,
милая Маруська!
Но в такие ночи вижу я,
будто тысячи ламп
горят в Союзе,
и самая маленькая — моя.

Главное в «Письме» — опять-таки «математика и жара», ощущение тысячи ламп, горящих в стране во имя того, чтобы людям жилось счастливее и лучше.

Стихов о рядовых участниках борьбы за социализм в «Большевиках» немало. Таково, например, стихотворение, посвященное Николаю Тихонову, — «Милиционер Нури».

Долиной Сумбара скачет веселый милиционер Нури, и каждый прохожий обращается к нему с приветом, сует ему в сумку письмо или закуривает у него папиросу.

В своих воспоминаниях о Туркмении Тихонов рассказывает о том, как они с Луговским скакали долиной Сумбара в обществе милиционера Нури. «Я смотрю на Луговского, — пишет Тихонов, — и не узнаю в этом добром наезднике того городского столичного завсегдатая литературных собраний и дискуссий, который несколько месяцев назад покинул Москву. Широкоплечий, с решительными движениями, строгий, подобранный, втянувшийся в трудную кочевую жизнь, передо мной совсем другой человек».

В стихотворении «Земли Красной Звезды», завершающем первую книгу «Большевиков», Луговской писал: «Мир, наполненный звездами, поглотил меня без остатка, мир, наполненный шорохом, перeродил меня».

В «Мускуле» и в «Страданиях моих друзей» преобладали поэтические декларации, лозунги, обязательства, призывы. Поэт пользовался любым случаем, чтобы сформулировать свою программу, развернуть свое отношение к жизни. В книге оказывалось, если так можно выразиться, слишком много отношения к жизни и слишком мало самой жизни...

Теперь внимание поэта целиком поглощено самой жизнью. Благодаря этому каждая декларативная строка приобрела особое значение. И, главное, изменилось само содержание поэтических деклараций Луговского.

В первой книге «Большевиков» декларативные строки мы находим в «Землях Красной Звезды»: «Я хочу говорить словами совсем простыми, только жар простоты укрепляет и может помочь». Эти строки мог написать только новый Луговской, тот втянувшийся в трудную кочевую жизнь добрый наездник, о котором вспоминает Тихонов.

Что греха таить, в «Мускуле» да и в «Страданиях моих друзей» были стихи, производившие впечатление ребуса. И в той и в другой книге публиковалось, например, стихотворение «Предательский удар». О чем оно? В чем его смысл?

Пытаясь раскрыть идею стихотворения «Реклама воды» («Страдания моих друзей»), Луговской признавался: «Я сделал это в настолько вычурной форме, что свежая, здоровая мысль не доходит не только до массового, но даже до относительно квалифицированного читателя. Все это сделано с известным изломом, с желанием выразиться оригинальнее, построить формально-новый ряд образов».

Живая жизнь, к изображению которой обратился поэт, отвергала поэтические ребусы и требовала простых слов.

Характеризуя новый этап своего творчества, начатый «Большевиками», Луговской писал: «Этот этап отмечен для меня большей экспрессией, горячей эмоциональностью, вызвавшими и гораздо бо́льшую простоту поэтического выражения» [1].

Действительно, поэтический язык Луговского стал проще и явно освобождался от того «витиеватого, невразумительного метафоризма» (П. Антокольский), который был присущ ему в пору «Мускула» и «Страданий моих друзей».

Язык Луговского становился не только проще, но и поэтичнее. В первой книге «Большевиков» уже начала складываться та напряженная, задыхающаяся от полноты ощущений и чувств интонация, по которой мы впоследствии будем безошибочно узнавать Луговского.

Однако эта интонация иногда заглушалась в книге ри-

---

[1] ЦГАЛИ, ф. 1098, опись 2, ед. хр. 1.

торикой, ненужной торжественностью, звонкими, но не прошедшими через сердце словами.

В докладе «Мой путь к пролетарской литературе» Луговской рассказывал, что некоторые люди всячески предостерегали его от вступления в РАПП: «Мне кое-кто говорил: «Что ты делаешь? Идешь в тупик, отрываешься от источников живого творчества, от родников поэзии»... От цветов, от любви, от прочей буколики, от всего, чего угодно, я должен был отказаться и идти в серый пролетарский монастырь под звон рапповских колоколов».

Как мы видим, вступление в РАПП нисколько не помешало Луговскому написать книгу, проникнутую живым ощущением новой действительности, неподдельным пафосом туркменской большевистской весны.

В то же время некоторым стихам, вошедшим в первую книгу «Большевиков», присуще недостаточно глубокое постижение жизни. Там, где Луговской не находил поэтического решения темы, каждый раз возникала поверхностная публицистика. Это полностью относится, например, к стихотворению «Ветерит».

В книге дает себя знать также наивное философствование в духе рапповских творческих лозунгов.

Считая себя поборниками философского вооружения литературы, рапповцы, как известно, выдвинули лозунг овладения диалектико-материалистическим методом в искусстве. Это был вульгаризаторский лозунг, стиравший грань между искусством и наукой.

Луговскому с его тяготением к философской поэзии лозунг диалектико-материалистического метода явно импонировал. Но попытки осуществить его приводили — и не могли не привести — к наивному философствованию. Это произошло, например, в стихотворении «Пустыня и я»:

Я, пустыня и солнце...
Остаемся
мы вечные:
трое.
Остальное,
до жизни включительно —
вдалеке.
Запевают ветра,
происходит рожденье героя.
Я приветствую череп,
лежащий
на древнем песке.

Предаваясь длинным размышлениям по поводу этого черепа, Луговской, видимо, всерьез полагал, что овладевает диалектико-материалистическим творческим методом и создает философскую лирику...

Даже «рожденье героя» упомянуто здесь, быть может, не случайно. Стихотворение писалось в дни, когда шла яростная полемика вокруг романа Юрия Либединского «Рождение героя». Вполне вероятно, что и новоявленный рапповец Луговской решил отдать этой полемике посильную дань...

Все это ограничило диапазон некоторых стихов, вошедших в первую книгу «Большевикам пустыни и весны». Но лучшие стихи, появившиеся в ней, — «Посевная», «Первая песня», «Письмо», «Милиционер Нури» — полны настоящей жизни, которую поэт увидел в Туркменистане и которая властно ворвалась в его поэзию.

2

Летом 1930 года, почти сразу после туркменской поездки, Луговской побывал за границей. Только что созданное ЛОКАФ (Литературное объединение Красной Армии и

Флота) командировало его на корабли Черноморского флота, отправлявшиеся в большое заграничное плавание.

Я не буду излагать здесь историю ЛОКАФ и характеризовать роль, которую сыграла в истории советской литературы эта организация, существовавшая с июля 1930 по октябрь 1932 года. Один из основателей ЛОКАФ, Всеволод Вишневский, сделал это в статье «ЛОКАФ — «Знамя», к которой я и отсылаю читателя.

Кстати, рассказывая о деятельности ЛОКАФ, В. Вишневский дважды упомянул Луговского: «К нам, инициаторам дела, пришли В. Ставский, С. Вашенцев, А. Исбах, М. Залка, В. Луговской, А. Гидаш, И. Рахилло, Ал. Сурков»; «В журнале (речь идет о журнале «Знамя». — *Л. Л.*) сложился отличный редакционный коллектив: С. Рейзин, С. Вашенцев, А. Тарасенков, В. Луговской») [1].

Луговской, конечно, не случайно оказался среди тех писателей, которые приняли активное участие в организации и работе ЛОКАФ. Его жизнь с юных лет была связана с армией. Как мы помним, он много писал о ней в своих первых книгах.

Все, что Луговской писал об армии, было посвящено, однако, минувшим дням. Лето 1930 года вновь столкнуло поэта с военной средой, да еще в чрезвычайно своеобразной обстановке заграничного похода.

«Это был первый период кризиса, первый его шквал. Тогда для буржуазных пророков казалось чудовищным и абсолютно неожиданным, что «просперити» обмануло», — так Луговской характеризовал обстановку, в которой эскад-

[1] В. Вишневский. Собрание сочинений, т. 5. М., 1960, стр. 377, 378.

ра Черноморского флота отправилась к берегам Турции, Греции и Италии.

Написанная после заграничного плавания книга «Европа» вышла в начале 1932 года.

Она написана под явственным влиянием Маяковского.

Поэтические влияния ощущались и в «Мускуле»:

Снега невылазные, черти семиглазые,
Черти семиглазые, а снег — тафта.
По дороге ивы, да конские гривы,
Гривы, да на воре рудожелт кафтан.

Это напоминало известные строки из «Улялаевщины» Сельвинского:

По степу курганы, ды на курган ем?шаны,
Да на емшан «тата́рыки́» да си́ва́й ковы́ль.

В «Страданиях моих друзей» Луговской писал:

Так входит мир, музыка, бред
В сердце, глаза и комнату мою
Через чернильную ночь в декабре,
Ветром и временем вогнутую.

Это походило на тихоновские строки:

Так постоянно гонится мир
Через пустыни и смех и вой,
Так добежим до Майдана и мы
Лечь под ногой ротозеевой.

В книге «Европа» Луговской впервые обратился к зарубежной действительности. Изображая Европу, охваченную

жестоким кризисом, он не мог не вспомнить, как еще совсем недавно решал эту тему Маяковский.

Одно из лучших стихотворений, вошедших в «европейскую» книгу Луговского, — «Молчанье». Ему предпослан короткий прозаический эпиграф: «Ночью, после товарищеского вечера в советском полпредстве, командиры и краснофлотцы прошли строем через город Афины к вокзалу подземки, чтобы возвратиться в порт Пирей».

За всю дорогу советские моряки не произносят ни слова, но их появление на улицах Афин, их выдержка, дисциплинированность, корректность, их безупречный внешний вид, наконец, само их молчание красноречивее любых слов. Советские моряки идут «в молчанье, похожем на грохот морей, в молчанье, срывающем петли с дверей». Этим оксюмороном («Строился наш *беззвучный оркестр»*) во многом и определяется сила стихотворения.

Однако, читая «Молчанье», мы не можем не ощутить, что его интонация нам знакома. Луговской пишет: «И здесь сыграет гражданская война трагедию лучше Эсхиловой», «У полисмена свело лицо, и стало оно фисташковым». В своей брошюре о Луговском А. Турков справедливо указывает, что эти строки, как и все стихотворение в целом, написаны под несомненным влиянием «Стихов о советском паспорте». В данном случае влияние Маяковского оказалось благотворным.

Иначе обстоит дело, скажем, в стихотворении «Голос». Здесь ощущается уже не влияние Маяковского, а просто ученическое подражание ему:

Я пролетарий,
    зрачками прибитый к конвейеру,
Проносящему стальные вещи
        слева направо.

Я,
пришитый к бесцветной канве,
ору:
Умирать и родить —
это ли мое право?!

В «Голосе» и в некоторых других стихах, вошедших в книгу («Европа», «Стамбул», «Англия»), зарубежная действительность осмысливается поверхностно. Эти стихи построены на риторических ходах, вследствие чего содержание их оказывается неглубоким, а сила воздействия незначительной.

Поэт стремится сделать свою книгу публицистически острой, превратить ее в страстное политическое обличение капитализма. Ему удается достичь своей цели, когда он использует для этого истинно поэтические средства. Но часто он пытается решить задачу с помощью поверхностной публицистики, прибегает к общим и невыразительным словам.

Лучшие «европейские» стихи Луговского построены, однако, на жизненных наблюдениях, осмысливаемых отнюдь не схематически и отнюдь не средствами поверхностной публицистики.

Таково, например, стихотворение «Интернационал».

Поэт наблюдает торжественную церемонию салюта, которым обмениваются советская и британская эскадры, видит советский флаг на английской мачте и «юнион джек» (британский военный флаг) на нашем гафеле, слушает гимн «Руль, Британия», исполняемый нашим оркестром, и «Интернационал», ударивший «стоградусным штормом» с борта английского корабля. При этом он испытывает сложные и сильные чувства, полностью разделяемые нами. Здесь и высокая патриотическая гордость, и горечь воспоминаний о том, как такой же английский корабль, «спасая Деникина,

кидал якоря в гавани Новороссийской», и тревога при мысли о близости «уже наплывающих лет в ликующих окриках хриплых орудий». А в конце стихотворения — короткая сцена, изображающая, как в тот же вечер к советскому крейсеру украдкой подплывает лодка. Сдержанный голос восклицает по-английски: «Да здравствует революция!» — и тотчас четыре матросские руки взмахивают веслами.

И сразу пропали,
и весел треск
Вынырнул далеко,
там, где луна играла.
На британской эскадре,
холодно и наотрез,
Взвыли рожки
ночного сигнала.

В «Пудинге безработных» речь идет о внутренних делах Британской империи, о традиционном ханжестве ее правящих кругов. Получив кусок рождественского «пудинга нации», безработный докер приходит в ярость и втаптывает его в грязь, за что тут же препровождается в тюрьму.

В реальном факте, на котором построено стихотворение, заложена такая обличительная сила, что нужда в комментариях отпадает сама собой.

«Европа» заканчивается стихотворением «Прощание в октябре». Это одно из лучших стихотворений, вошедших в книгу. В нем выражены чувства, которые владели советскими моряками, когда они прощались со своими новыми друзьями — итальянскими рабочими. Гости уезжают на родину, а хозяева остаются дома — «в тоскливом дыханье жаровен, в кошачьем и песьем раю». При расставании душу поэта переполняют братское участие, дружеская нежность, искренняя солидарность:

Колючи ладони рабочих —
иголками входят в тело.
И долго рука сохраняет
обжим родной руки,
И хочется что-то сделать,
и сердце осиротело.
И туго поводят плечами
советские моряки.

«Молчанье», «Интернационал», «Пудинг безработных», «Марафонский бег», «Прощание в октябре» — в каждом из этих стихотворений перед нами зрелый мастер, одинаково свободно владеющий самыми различными красками своей поэтической палитры. Сила сарказма, которым проникнут «Пудинг безработных», по меньшей мере равна лирической силе «Прощания в октябре», а революционный пафос «Молчанья» звучит не менее полновесно, чем напряженная символика стихотворения «Dies irae».

Поэт описывает католический молебен, над которым во весь рост встает зловещая тень новой войны. Владыки Ватикана «именем папы» созывают крестовый поход против СССР. «Именем папы» — эти слова повторяются в стихотворении с нарастающей эмоциональной силой: «Именем папы был свален и пронизан молниями последний коммунист», «Именем папы воины господни вытаптывали танками города», «Именем папы советская нечисть выжжена, задушена, истреблена».

Тема стихотворения определяет и всю его образную ткань:

Волосатое, круглое ухо
прелата
Поворачивалось
за клинком свечи.



В. Луговской с сестрами. Игра в индейцев. Лето 1915 г.

Сухощавые ангелы
в пасмурных латах
Сдвигали на фресках
щиты и мечи.

В стихотворении, посвященном военной угрозе, даже безобидная свеча становится похожей на клинок. Вскоре эта локализация достигает своего высшего выражения: «В белой, газовой маске ужаса солнце всходит над материком». В конце стихотворения картина, создаваемая поэтом, приобретает угрожающе зловещий характер: «Осатанелый, сверкающий поп кропит ипритом тело Европы», «Над миром качается тухлая мгла, затворы орудий уныло зевают». Однако в самом конце стихотворения, в полном согласии с традициями, уже сформировавшимися в поэзии Луговского, возникает короткое словечко «но»:

Но, поднимая
лапы якорей,
В соленом и синем
своем расцвете,
Летят на восток
пять морей,
Гудит с востока
железный ветер.
Он тяжелеет,
тучи гоня,
Песни его,
как пули, вопьются,
Ветер строителей,
Ветер огня,
Ветер
Вождей
Революции.

В этом финале решительно все характерно для Луговского — и твердая уверенность в могуществе своей ро-

дины, и торжественность тона, и короткое словечко «но», и, наконец, венчающая стихотворение ветровая вакханалия...

3

«Я уже в деле, — писал Луговской летом 1931 года своей сестре, — совершил пять полетов на аэроплане, довольно длительных, пересек Узбекистан и Средний Таджикистан, был в Самарканде, Термезе, Сталинабаде, Кулябе, Дангаре и других местах. Сейчас, вероятнее всего, двигаю в Кара-Кум, а потом, как сегодня чувствуется, — на Памир, который, если все будет благополучно, пересеку, так, как мало кто пересекал. Обстановка хорошая и люди сильные, настоящие люди. Я совсем военизировался, хожу в пограничной форме, при шпалере. Видел замечательные вещи. Если поеду на Памир, то наверное окрепну как черт. Путь туда, до Хорога, — двадцать три дня (!). Ночевки под открытым небом. Жизнь на лошади. Оттуда другим путем тоже дорога не малая. А если поеду еще куда-нибудь, то тоже будет лошадиная жизнь... Привет и мир всем путешествующим!»

Летняя поездка 1931 года имела для Луговского, пожалуй, не меньшее значение, чем путешествие в Туркменистан. «В мое творчество вошла еще одна тема, — отмечал он впоследствии, — тема границы и славных пограничников».

Порожденная поездкой 1931 года, вторая книга «Большевиков» писалась летом 1932 года в Уфе, где Луговской жил вместе со своим другом — А. А. Фадеевым.

Луговской работал над книгой с увлечением, с азартом, испытывая удовлетворение и не скрывая этого.

Вот отрывки из писем, которые он посылал в июне

1932 года Т. А. Луговской: «Написал шесть вещей — «Певец», «Город Советов», «Девушка», «Сын кулябского нищего», «Жизнь» и «Пограничная звезда». Одна лучше другой. Саша (А. А. Фадеев. — *Л. Л.*) очень хвалит». «А вещи одна лучше и глубже другой... и отворено множество новых дверей, откуда несет сквозняком и горячим запахом творчества».

Все стихи, перечисленные в письме, вошли во вторую книгу «Большевиков» (1933). В ней нет лишь «Пограничной звезды», но, возможно, так назывались сначала «Пограничники».

Во второй книге «Большевиков» мастерство Луговского заметно возросло. Дело не в том, что он стал искуснее рифмовать или изобретательнее строить образ. Гораздо шире стал круг присущего ему поэтического постижения жизни.

«Мне зрелость дала эти строгие ночи, я к ним дотянулся окрепшей рукою», — недаром писал Луговской в стихотворении «Хельманжоу», одном из лучших в книге.

Пограничная тема, войдя в стихи Луговского, не просто расширила их рамки, но придала им то, чего не хватало первой книге «Большевиков», — ощущение острой борьбы не на жизнь, а на смерть, решительной схватки между новым и старым.

Вспомните открывающее книгу стихотворение «Сын кулябского нищего». Герой его с самого раннего детства ненавидит сына муллы Хал-Мурада Мирахурова и с этой поистине классовой ненавистью следит за всеми перипетиями его карьеры: «В партию коммунистов вступает Хал-Мурад», «Грамотный, хитрый, ученый, он заседает в Ревкоме» и т. д. Все свои помыслы герой сосредоточивает на разоблачении Хал-Мурада.

«Сын кулябского нищего» — маленькая сюжетная поэма, но сила ее не в сюжете, а в том, что Луговской называл «экспрессией и горячей эмоциональностью». Перед нами живой образ рядового солдата великой армии, в недавнем прошлом темного и забитого человека, поднятого и воспитанного партией. Рассказав свою историю, он возвращается на поле боя — туда, где Красная Армия преследует и бьет вооруженных заморскими винтовками басмачей.

Вместе с «Письмом», «Милиционером Нури», «Учителем», «Девушкой» «Сын кулябского нищего» входит в портретную галерею, созданную в первой и второй книгах «Большевиков».

В эту галерею входят также и портреты врагов. «Басмач» и «Певец» — стихи о врагах социализма, готовых на все в своей смертельной ненависти к нему.

В «Басмаче» изображен хитрый, умный и беспредельно злобный враг. Совхозники с огромным трудом ловят его, но он еще надеется спастись: «Как снежное темя Гиссара, совесть его бела, и ни одна комсомолка зарезана им не была». Но тракторист, восемь суток искавший в горах следы басмача и лишь на девятые поймавший его, отлично знает все, что он совершил. Он знает, что «за сорванную посевную и сломанные труды совсем небольшая расплата — затылок Иган-Берды»...

Вскоре после возвращения из летней поездки 1931 года Луговской заметил: «Я прошел пустыню Кара-Кум, которая отнюдь не была так романтична, как я изобразил ее в первой книге «Большевиков» [1].

Пустыня Кара-Кум показалась ему столь романтичной, может быть, именно потому, что он не сразу ощутил все

---

[1] ЦГАЛИ, ф. 1098, опись 2, ед. хр. 1.

напряжение той жестокой и кровопролитной борьбы, которая велась на ее просторах.

Во второй книге «Большевиков» поэт не только ощутил напряжение этой борьбы, но и попытался осмыслить ее пафос, ее конечные цели, ее роль в жизни человеческого общества.

В стихотворении «Хельманжоу» повторяются строки: «И мы возвратились», «И мы возвратились», «Да, мы возвратились» и потом, уже в самом конце, опять: «Да, мы возвратились». Поэт вновь испытывает на себе «военный уют пограничного крова», снова ночует под хилым навесом вместе с начальником заставы, который рассказывает ему «ясную повесть про жизнь командира, любовь и разлуку».

В эту повесть врывается мир, окружающий поэта: «А весна умирала, по-летнему стали торжественны ночи». (Тот же прием использован в «Посевной» — рассказ о тракторах и гектарах прерывается вмешательством ночи: «А ночь пересыпана соловьями». Точно так же в «Басмаче» в повествование как бы вмешивается пшеница: «А за окном пшеница гуляла в полном соку».)

Но мир, окружающий поэта, не только весна или ночь, это вся земля, вся вселенная:

Пульсирует светлое тело вселенной,
Творя неустанно
живые законы,
И мы,
пограничники горных селений,
Храним их и движем
в пути незнакомом.

Сила пограничников, людей нового мира, именно в том, что живые законы вселенной на их стороне. Это дает им и соединившему свою судьбу с ними поэту особую полноту

чувств, особенно острое ощущение радости жизни. Никакого разлада с миром поэт больше не испытывает.

Вторая книга «Большевиков» завершается стихотворением «Жизнь». В нем поэт как бы развертывает свою философскую программу.

В «Жизни», как, впрочем, и в «Хельманжоу», есть некоторые следы наивного философствования. Можно с уверенностью сказать, что это по-прежнему дает себя знать усвоение рапповского диалектико-материалистического творческого метода. Мы еще почувствуем его в книге поэм «Жизнь», писавшейся, как и большинство стихов из второй книги «Большевикам пустыни и весны», летом 1932 года и вышедшей тоже в 1933 году.

Впоследствии, переиздавая стихотворения «Жизнь» и «Хельманжоу», Луговской сделал в них кой-какие купюры. Вот две строфы, которые из них выпали: «Поверхность планеты неслышно затронув, и я промелькну путевым отраженьем. За мной — бесконечный полет электронов, безмерность материи в темном движеньи» («Хельманжоу»), «Познаванье всех причин и следствий, светлое рождение вещей мне казались волей и наследством предков, вылезавших из пещер» («Жизнь»). В свое время Луговскому пришлось бороться с пережитками конструктивизма в своем творчестве. Теперь ему предстояло преодолеть пережитки рапповской творческой методологии.

Однако и в «Хельманжоу» и в «Жизни» важнее всего радостно-напряженное ощущение своего единства с миром, которое становится отныне одной из главных особенностей поэзии Луговского:

По ночам,
в непроходимой чаще
Времени,
все чаще слышу я,

Как ревет
            в крови моей летящей
Грузная махина
                        бытия.

Все здесь «весомо, грубо, зримо» — и непроходимая чаща времени, и летящая кровь, и ревущая в крови грузная махина бытия.

Второй книге «Большевиков пустыни и весны» Луговской придавал гораздо большее значение, чем первой.

Позволю себе в заключение процитировать те мысли, которые он высказывал о ней:

«Я написал вторую книгу «Большевикам пустыни и весны». Почему я взял то же самое название? Потому что хотел на том же самом материале показать, насколько выросло мое мировоззрение, насколько я и политически и поэтически острее гляжу. Я хотел другим методом взять в оборот ту же самую тему.

...Мне кажется, что в некоторых стихотворениях этой книги я приблизился к тому, к чему долго стремился в смысле простоты языка, сочетания полноценной мысли с лиричностью, политической направленности с человеческим раздумьем над основными вопросами жизни.

Мир, в который я вошел уже творчески более созревшим, все более волнует и пленяет меня яркостью чувств, теплотой жизни и великой борьбой за лучшее в мире дело.

Для меня перестает существовать эмоциональный разрыв между мирозданьем, вечной мощью природы и повседневной деятельностью человека.

Вечно меняющиеся законы развития природы и общества, философское обоснование классовой борьбы и роли в ней передового класса человечества стали теперь основной

темой моего творчества, которое будет исходить в дальнейшем из тех же установок, которые я наметил в «Хельманжоу», «Жизни», «Сыне кулябского нищего», «Басмаче»[1].

Как ни длинна эта цитата, мне кажется, ее следовало привести.

Она подводит естественный итог всему тому, что было сказано о второй книге «Большевиков». Да, в сущности, не только о второй книге, а вообще о том новом этапе, в который вступило творчество Владимира Луговского.

4

После встречи в Перми летом 1929 года я не видел Луговского около трех лет.

Мы встретились вновь весной 1932 года в Москве, на так называемом поэтическом совещании РАПП.

Я жил тогда в Ленинграде, состоял в Ленинградской ассоциации пролетарских писателей и успел напечатать несколько очень плохих статеек о поэзии. К числу этих статеек относилась и упоминавшаяся выше заметка «На поэтическом рубеже». Заметка заканчивалась словами: «Ничто не имеет для Луговского такой важности, как решительная пролетарская критика». Автор всерьез считал, что актом такой пролетарской критики и является его заметка, в которой поэт обвинялся в интеллигентском пассеизме, в фейербахианских представлениях об исторической деятельности человека и, конечно, в пассивно-созерцательном отношении к действительности...

Мне шел двадцать первый год, и когда Авербах предло-

---

[1] ЦГАЛИ, ф. 1098, опись 2, ед. хр. 1.

жил, чтобы я выступил с докладом на всесоюзном совещании поэтов, меня это, не скрою, очень обрадовало.

В составе ленинградской делегации, приехавшей на совещание, были А. Прокофьев, В. Саянов, А. Решетов. Но среди московских поэтов я не знал никого, кроме Луговского, которого считал своим знакомым после пермской встречи.

Совещание происходило во второй половине апреля 1932 года. Открылось оно вступительным словом А. Селивановского. Я сделал доклад о поэтической критике. Доклад был плохой, вульгарный и к тому же по-мальчишески наглый. Не помню уж почему, добрая половина его ушла на разнос нескольких, может быть и в самом деле безвкусных, строф из книги «Иронический сад», незадолго перед тем выпущенной талантливым поэтом Марком Тарловским. Особенно же я гордился тем, что резко критиковал А. Селивановского, — один из признанных лидеров РАПП стоял, по моему мнению, на недостаточно ортодоксальных позициях, и я обвинял его едва ли не в правом оппортунизме...

Доклад прошел, как мне тогда казалось, вполне успешно, и я был крайне раздосадован, что Луговской при сем не присутствовал. Я подошел к нему перед его выступлением. Как выяснилось, заметку в «Литературной газете» он читал, но отнюдь не вспомнил при этом пермского студента, надоедавшего ему расспросами о конструктивизме. Он разговаривал со мной рассеянно — мысли его, видимо, были поглощены предстоящим выступлением, — но, направляясь на трибуну, вдруг улыбнулся очень лукаво и спросил:

— Значит, фейербахианец?

Я не сразу понял, что он имел в виду, а когда понял, то, по совести говоря, довольно сильно приуныл.

Выйдя на трибуну, Луговской произнес ту самую речь, которая потом была наименована докладом «Мой путь к пролетарской литературе» и через несколько дней с некоторыми сокращениями появилась в «Известиях». В полном виде мы прочитали ее в майской книге «Красной нови» за 1932 год.

Впоследствии литературные обыватели немало острили насчет того, что Луговской распинался в любви к РАПП буквально накануне ее ликвидации, что его любовные признания сильно запоздали, что весь заряд был израсходован зря. Все это, конечно, совершеннейшие пустяки. Во втором томе «Истории русской советской литературы» справедливо говорится: «Для понимания существенных сдвигов, происходивших в сознании писателя, оказавшегося свидетелем, а нередко и участником социалистического строительства, важна статья В. Луговского «Мой путь к пролетарской литературе», напечатанная в «Красной нови».

Тем, кто слушал речь Луговского, она запомнилась надолго. Перед нами выступал большой советский поэт, с предельной искренностью говоривший о себе, о своих сомнениях, о своих ошибках, о своем пути в жизни и в литературе. Полная искренность перед своими товарищами и перед самим собой — вот что было главным в докладе Луговского и не могло не подкупить каждого, кто слушал этот доклад не предвзято, а с открытой душой.

Докладчик часто цитировал собственные стихи («Письмо к республике от моего друга», «О друзьях», «Повелитель бумаги», «Кухня времени», «Пепел», «Молчанье», «Большевикам пустыни и весны», «Пропасть Оби-Ниола»). Он читал их своим неповторимым трубным голосом, невольно увлекаясь даже тогда, когда цитата приводилась в отрицательном смысле. С особенным воодушевлением он прочел

последние строфы стихотворения «Пропасть Оби-Ниола», посвященного А. Фадееву (оно вошло во вторую книгу «Большевикам пустыни и весны»). Прежде чем прочесть их, он рассказал о своем разговоре в таджикском кишлаке с председателем одного из сельсоветов, организатором добровольческого отряда, боровшегося против басмачей. Луговской спросил его, что такое, по его мнению, советская власть. Полным искреннего пафоса ответом председателя и заканчивается стихотворение:

— Я счастье хочу брать,
а не красть,
Я для всех хочу —
вот вера моя!
Это и есть —
советская власть.
Так понимаю я.

Когда Луговской прочел эти строки, мы дружно зааплодировали. Было ясно, что не только председатель таджикского сельсовета, но и сам поэт выражает в них свое представление о советской власти.

Мне запомнилось также искреннее восхищение, с которым Луговской говорил о молодом поэте Борисе Ручьеве. «Ему только восемнадцать лет!» — восклицал Луговской, подчеркивая, что он сам и после двадцати не писал так, как Ручьев пишет в восемнадцать... Здесь сказался его неподдельный интерес к молодому поколению, к поэтической смене — черта, которая особенно отчетливо проявится несколько лет спустя.

После закрытия совещания состоялся дружеский вечер, который запомнился мне потому, что на нем Фадеев, Луговской, Прокофьев пели песни. До сих пор слышу глуховатый, негромкий голос Фадеева, поющий полную какой-то

неистовой тоски старую деревенскую песню: «Когда будешь большая, отдадут тебя замуж в деревню чужую, в деревню глухую...» Луговской пел «Что ты смотришь на меня в упор...», песню, которую он тогда очень любил.

В этот вечер я много разговаривал с ним. К счастью, он больше не поминал свое «фейербахианство», а подарил мне книгу «Европа» с надписью: «Тов. Левину Л. вызов на настоящее РАПП-овское соревнование. С крепким дружеским рукопожатием Ваш В. Луговской. 19 $\frac{22}{\mathrm{IV}}$ 32».

На следующий день было опубликовано постановление ЦК ВКП(б). Наше рапповское соревнование не состоялось. Но то, что Луговской имел в виду, делая эту надпись, полностью сохранило для него значение, ибо он имел в виду свое дальнейшее развитие, свой будущий поэтический рост. Ведь ему было тогда только тридцать лет...

Вскоре после поэтического совещания РАПП я предложил В. В. Ермилову, который был тогда одним из редакторов журнала «Красная новь», статью о творчестве Луговского. Предложение было принято, статью прочитали В. В. Ермилов и А. А. Фадеев, и она появилась в «Красной нови». В ней я возвращался к заметке, напечатанной в 1930 году в «Литературной газете», цитировал ее (интеллигентский пассеизм, фейербахианские представления и т. д.) и многозначительно заявлял: «Здесь все правильно, кроме ссылки на Фейербаха. Мелкобуржуазный волюнтаризм — такова действительная философская основа «Письма к республике от моего друга»...»

Летом 1933 года Луговской приехал в Ленинград. Мы условились встретиться. В это же время в Ленинграде был Авербах, приехавший по каким-то делам вместе с Бруно Ясенским.

Все мы сошлись в одном частном доме и засиделись допоздна.

Меня, естественно, интересовало мнение Луговского о моей статье. Я хотел прямо спросить его об этом, но он меня опередил.

— Значит, волюнтарист? — сказал он, лукаво улыбаясь.

И у меня пропало желание его расспрашивать.

Увидев, что я огорчился, Луговской поблагодарил за лестные слова о его творчестве, но сделал это таким изысканно-светским тоном, что я огорчился еще больше.

Окончательно «добило» меня поведение Авербаха. Прислушиваясь к нашему разговору, он время от времени произносил убийственные реплики по моему адресу. Хотя я и знал его манеру потешаться над теми, к кому он относился с симпатией, чувство юмора покинуло меня, и я не на шутку расстроился.

Когда мы стали расходиться, уже светало. Все, кроме меня, были в отличном настроении. Выйдя на пустынную в этот ранний час торцовую мостовую (дело было на улице Герцена, неподалеку от Исаакиевской площади), Авербах предложил устроить состязание в беге — кто раньше добежит до площади. Дистанция составляла, вероятно, метров полтораста. Луговской подхватил эту идею, и мы побежали. К восторгу моих соперников, я сразу отстал. Борьба завязалась между Авербахом и Луговским. Оба они вкладывали в бег все свои силы. Буквально на последних метрах Луговской обошел Авербаха и, как принято говорить в таких случаях, закончил дистанцию первым. Авербах пришел вторым, я сильно отстал и кое-как дотрусил до площади. Ясенский неторопливым шагом приближался к нам по тротуару.

Луговской был счастлив. Он хохотал, хлопал Авербаха по плечам и чуть не приплясывал от радости. Авербах, привыкший первенствовать всегда и во всем, был несколько сконфужен. Впрочем, он довольно быстро переключил внимание на меня и стал издеваться над тем, что я, самый младший, пришел последним.

Прощаясь, Луговской достал из портфеля книгу, сделал короткую надпись и вручил мне. Это была вторая книга «Большевиков».

Зайдя за угол, я с некоторой тревогой заглянул в нее. Но тревога оказалась напрасной. Характерной для Луговского округлой вязью было написано: «Льву Левину — дружба, и понимание, и эта веселая книга. Владимир Луговской. 19$\frac{3}{\text{VII}}$33».

После этой встречи я не видел Луговского много лет.

Мы встретились только осенью 1950 года в Ялте, которую он так любил и в которой через неполных семь лет скончался. Но рассказ об этом еще впереди.

В середине 30-х годов Луговской занимает все более заметное место в советской поэзии. Он выпускает одну книгу за другой.

Почти в одно время со второй книгой «Большевиков» выходят отдельным изданием пять небольших поэм, объединенных общим названием «Жизнь» [1]. Через два года издается поэма «Дангара» (к разговору об этих поэмах, занимающих существенное место в творчестве Луговского, я вернусь, когда речь пойдет о «Середине века»).

---

[1] Авторы введения ко второму тому «Истории русской советской литературы» дважды, на стр. 70 и 76, делают одну и ту же ошибку, указывая, что «Жизнь» появилась в 1934 году.

В журнале «Знамя» на протяжении почти всего 1935 года (в восьми номерах!) печатаются новые стихи Луговского. В 1936 году выходит составленная из них книга «Каспийское море». В Камерном театре А. Я. Таиров готовит классический спектакль «Египетские ночи», куда входит «Антоний и Клеопатра» Шекспира в переводе Луговского. В 1937 году появляется книга Луговского «Октябрьские стихи».

Дело, однако, не только в стихах, но и в литературно-общественной работе, которую ведет Луговской и которая именно в эти годы достигает особенно широкого размаха.

Он принимает участие в подготовке Первого Всесоюзного съезда писателей, едет в Ленинград на предсъездовскую писательскую конференцию, выступает на ней от имени Оргкомитета ССП СССР, а затем произносит речь и на самом съезде. В течение нескольких лет он руководит отделом поэзии в журнале «Знамя», широко привлекая к сотрудничеству талантливых молодых поэтов. (На посвященном вопросам поэзии Минском пленуме Правления ССП СССР Маргарита Алигер от имени целой группы молодых поэтов заявила: «Последователем дела Багрицкого в работе с молодыми является Владимир Луговской» [1].)

В недавно опубликованных воспоминаниях о своем старшем друге Константин Симонов отметил: «Луговской в те годы необыкновенно много возился с поэтической молодежью».

На страницах «Литературной газеты» часто появляются его выступления по вопросам поэзии. В статье «Поэзия оптимистического реализма» он настойчиво подчеркивает необходимость вторжения поэзии в жизнь народа: «Надо,

---

[1] «Литературная газета», 24 февраля 1936 г.

чтобы вся жизнь страны ощущалась тобой, чтобы ты был наполнен подлинными трагедиями и радостями людей, которые делают изумительные вещи, совершают подвиги. Этим свойством обладал покойный Эдуард Багрицкий. Долгие годы он жил на даче в Кунцеве. Но стены его дачи как бы просвечивали, подобно стеклянным стенкам его аквариума, и он умел видеть целый мир. Оттуда своим поэтическим взором он видел Дзержинского и декабристов, потому что умел любить и понимать жизнь и жил, как настоящий советский человек» [1].

В конце ноября 1935 года группа советских поэтов (А. Безыменский, С. Кирсанов, В. Луговской, И. Сельвинский) выехала за границу. Поэты побывали в Праге, посетили Лондон, провели много времени в Париже, где, между прочим, выступили на Эйфелевой башне.

4 января 1936 года в Париже происходил фестиваль поэзии. Председательствовал Илья Эренбург, с чтением своих стихов выступали Владимир Луговской, Луи Арагон, Семен Кирсанов, Шарль Вильдрак, Александр Безыменский, Люк Дюртен, Тристан Тцара, Леон Муссинак, Илья Сельвинский. Поэт Робер Деснос прочитал свой перевод на французский язык стихотворения Луговского «Молодежь», после чего Луговской прочитал «Молодежь» по-русски.

Об этом выступлении поэта рассказал парижский корреспондент «Правды» Б. Михайлов в статье «Рапсодии Перекопа»: «Выступают французы... А за ними — Луговской, сначала с декларацией о поэзии социалистического реализма, потом со своими стихами, которые предварительно читаются во французском переводе. Звучный, музыкальный голос Луговского захватывает аудиторию, жадно слу-

---

[1] «Литературная газета», 5 июля 1935 г.



В. Луговской среди курсантов военной школы ВЦИК. 1922 г.

шающую ритм незнакомого языка. Его почти поющий голос то глубоко волнует французскую публику, когда он читает свои лирические стихи из книги «Каспийское море», то заражает энтузиазмом в поэме «Молодежь», в которой поэт приветствует «мое поколение... веселых глаз в тысячу свечей» [1].

5 февраля поэт вместе с Ильей Эренбургом, Леонидом Леоновым, Андре Жидом, Андре Мальро, Генрихом Манном, Жан-Ришар Блоком, Люком Дюртеном, Луи Арагоном, Марселем Кашеном находился в президиуме шеститысячного собрания, которое чествовало в зале «Мютюалите» Ромена Роллана.

Вернувшись в Москву, Луговской с особенной энергией отдается делу, которое уже давно его увлекало, — переводам поэтов братских республик. Он затевает «Антологию азербайджанской поэзии», выезжает в Баку, старается заразить своим энтузиазмом московских друзей, в частности Антокольского. «Перед моими глазами встает закинутый, гордый профиль Луговского на фоне широкого окна в бакинской гостинице, а за окном рассвет, перламутровые и розовые облака над Каспием... Володя читает только что написанное: о странствиях, о любимой женщине, о времени, летящем над нашими головами». Это — из статьи Антокольского о Луговском. А вот из статьи Луговского об Антокольском: «Я вижу, как мы стоим с ним много лет назад на маленьком балконе гостиницы в Баку, над самым морем. Рассвет. И Самед Вургун рядом. И стелется дым над Черным городом, и звучат светлые стихи о братстве народов, о Городе Огней, о человечестве, о революции».

В своих воспоминаниях о Луговском Евгений Долма-

---

[1] «Правда», 7 января 1936 г.

товский подробно рассказывает, как Луговской мобилизовал и привез в Баку целую группу молодых поэтов: «...Луговской собрал нас и объявил, что отныне мы являемся его рабами и должны переводить с десяти утра до семи часов вечера, с коротким перерывом на обед. Нам разрешается выходить только в музеи и библиотеки за справками, касающимися переводимых нами стихов». Долматовский жил в одном номере гостиницы с Симоновым, и оба молодых поэта должны были каждый вечер сдавать свою продукцию Луговскому и Самеду Вургуну, которые руководили всей работой над «Антологией». «Сейчас, через десятилетия, — подчеркивает Долматовский, — я могу сказать, что тем жарким летом в Баку мы прошли замечательную школу, оставившую след в жизни и судьбе каждого из нас».

«Антологию» Луговской считал первоочередным творческим делом. Он отдал ей больше двух лет напряженного труда. «Антология» вышла в 1938 году под его редакцией, стихи азербайджанских поэтов переводили кроме редактора А. Адалис, Н. Асеев, К. Симонов, П. Антокольский, Е. Долматовский, М. Алигер.

За долгие годы своей поэтической работы Луговской переводил не только азербайджанских поэтов, но и узбекских (Гафур Гулям), и литовских (Теофилис Тильвитис), и армянских (Наири Зарьян, Сильва Капутикян) [1] работал над переводами и с английского (Шекспир, Байрон), и с

---

[1] Во введении ко второму тому «Истории русской советской литературы» указывается, что в то время как Н. Тихонов и Н. Заболоцкий переводили поэтов Грузии, М. Исаковский и Н. Рыленков — поэтов Белоруссии и т. д., Луговской переводил поэтов Киргизии. Возможно, что Луговской переводил и киргизских поэтов, но его деятельность переводчика в первую очередь следует связывать, конечно, с Азербайджаном.

болгарского (Вазов, Смирненский), и с польского (Тувим, Броневский), и с немецкого (Вольф), и с турецкого (Хикмет), и с испанского (Неруда).

Это, разумеется, не значит, что Луговской знал все перечисленные языки, но он бывал на родине почти всех поэтов, которых переводил, изучал быт, нравы, обычаи, прислушивался к особенностям речи, запоминал мелодию языка. Его работа переводчика — образец творческого отношения к делу, имеющему столь важное значение для тесной дружбы народов нашей страны и всего мира.

5

В тридцатых годах Луговской много путешествовал.

Я перечислил далеко не все его маршруты, в частности даже не упомянул о совместной с Тихоновым и Павленко поездке в Дагестан летом 1933 года, — во время этой поездки был «открыт» для нашей литературы Сулейман Стальский.

В 1930—1931 годах на первом месте для Луговского была, конечно, Средняя Азия, а в середине 30-х годов он чаще всего ездил, пожалуй, в Азербайджан.

Так возникла книга «Каспийское море».

Она была встречена с некоторой настороженностью.

В статье «Поэты в 1935 году» А. Сурков писал: «Сквозь ткань ряда стихов довольно отчетливо проступают нотки, характерные для его книги «Страдания моих друзей», от которой Луговской уже далеко ушел» [1].

На Минском пленуме Правления ССП СССР А. Безы-

[1] «Литературная газета», 31 декабря 1935 г.

менский в несколько более деликатной форме высказал ту же мысль, что и Сурков: «Последний год был годом большого идейного и творческого возмужания Луговского». Зал встретил эти слова аплодисментами. Когда они смолкли, оратор заявил: «Я думаю, что он будет продолжать линию книг «Большевикам пустыни и весны»[1].

В «Каспийском море» действительно есть некоторые черты, напоминающие «Страдания моих друзей».

Обе книги «Большевиков» и «Европа», без всякого сомнения, сыграли в творчестве Луговского положительную роль. Но в них ощущался все-таки известный схематизм, в какой-то мере ограничивавший их поэтическую силу.

«Каспийское море» было в некотором роде антитезой «Большевикам» и «Европе». Любовная лирика, с большими ограничениями допускавшаяся на страницы «Большевиков», прорвала преграды и с непреодолимой силой хлынула на страницы «Каспийского моря».

«За тебя, за все я благодарен», «Спой мне песню глуше и короче», «Я повстречался с тобой во сне», «Я знаю — ты любишь меня», «Ты руку на голову мне положила» — таковы первые строки некоторых лирических стихотворений, вошедших в «Каспийское море». (Сюда надо отнести также «Сивым дождем на мои виски падает седина», «Песенку», «Почтовый переулок»). Многие из этих стихов убедительно показывают, насколько выросло и окрепло поэтическое мастерство Луговского.

Я не буду подробно останавливаться на любовно-лирических стихах, которых немало в «Каспийском море». Нас не должно смущать (как, по-видимому, смутило в 1935 году А. Суркова), что в некоторых из них возникают порой

---

[1] «Литературная газета», 16 февраля 1936 г.

печальные настроения, звучат горькие ноты, слышатся слезы отчаяния («Отчего бывает боль такая, будто видишь все в последний раз, будто понемногу вытекает синева твоих широких глаз?»). Несмотря на все свои порой мучительные перипетии, любовь на страницах «Каспийского моря» — радостное и светлое чувство, тем более радостное и светлое, чем горше и отчаяннее оно выстрадано.

Любовно-лирические стихи, вошедшие в «Каспийское море», хороши, но более или менее традиционны. Луговской не раз перепечатывал их и в конце концов по праву включил в двухтомное собрание сочинений. Но никаких поэтических открытий они не содержат.

Иное место занимает в книге стихотворение «Сивым дождем на мои виски падает седина». Оно также может быть причислено к любовно-лирическим стихам, но содержание его гораздо сложнее и шире, а построение гораздо смелее и необычнее. Нечто в этом роде Луговской хотел дать в «Жестоком пробуждении». Речь идет о таком любовно-лирическом стихотворении, которое насквозь пронизано мыслями о жизни, о судьбе, о высоких целях поэзии, в котором образы любимой женщины, поэзии, родины, ни в коем случае не отождествляясь, в то же время находятся в нераздельном поэтическом единстве.

Разрабатывая этот тип любовно-лирического стихотворения, Луговской отправлялся, конечно, от великих традиций русской лирики — и, в первую очередь, от Александра Блока.

Вспомните хотя бы стихотворение «Ты отошла, и я в пустыне...», которым Блок всегда открывал в своих книгах раздел «Родина». Приведу его целиком:

Ты отошла, и я в пустыне
К песку горячему приник.

Но слова гордого отныне
Не может вымолвить язык.

О том, что было, не жалея,
Твою я понял высоту:
Да. Ты — родная Галилея
Мне — невоскресшему Христу.

И пусть другой тебя ласкает,
Пусть множит дикую молву:
Сын Человеческий не знает,
Где приклонить ему главу.

Как сообщает В. Орлов, из переписки поэта известно, что в основе этого стихотворения лежали его осложнившиеся отношения с женой и поначалу оно было обращено к ней одной.

Но, справедливо заявляет исследователь, «в собственно поэтическом смысле это стихотворение двупланно, оставаясь при этом целостной словесно-образной структурой. Понятия «жены» и «родины» вмещены здесь в один емкий образ, играющий разными гранями смысла, и поэтому интимно-лирическая тема, расширяясь в своем значении, наполняется историческим содержанием, и стихи воспринимаются уже не как обращение к любимой женщине, которая «отошла», но как нечто сказанное о судьбах родины — «родной Галилеи». И именно такое, расширительное восприятие входило в творческую задачу поэта».

В. Орлов приводит и другой пример — стихотворение Блока «Под шум и звон однообразный...». Вот его заключительные строфы:

Ты, знающая дальней цели
Путеводительный маяк,
Простишь ли мне мои метели,
Мой бред, поэзию и мрак?

Иль можешь лучше: не прощая,
Будить мои колокола,
Чтобы распутица ночная
От родины не увела?

Стихотворение начинается как лирическая исповедь, обращенная к любимой женщине. «Но, — подчеркивает В. Орлов, — обобщающая сила высокого искусства безгранично расширяет смысл и содержание этого стихотворения, превращая его в патетическую исповедь «сына века», обращенную уже не к частному (к любимой женщине), но к целому (к некоему духовному идеалу, которому «изменил» лирический герой)» [1].

Нечто очень похожее происходит и в стихах Луговского, в частности в «Жестоком пробуждении». Особенно же интересно в этом плане стихотворение «Сивым дождем на мои виски падает седина...».

Оно начинается, казалось бы, вполне традиционно:

Сивым дождем на мои виски
падает седина,
И страшная сила пройденных дней
лишает меня сна.
И горечь, и жалость, и ветер ночей,
холодный, как рыбья кровь,
Осенним свинцом наливают зрачок,
ломают тугую бровь.

Молодость прошла, поэт ощущает первые признаки увядания — вот, казалось бы, и все. Но по ходу стихотворения мы очень скоро убеждаемся, что тема его отнюдь не традиционна.

---

[1] В. Орлов, Александр Блок. Вступительный очерк (А. Блок. Собрание сочинений, т. I, М., 1960, стр. XV).

Да, на виски поэта падает седина, его тугую бровь ломает холодный ветер бессонных ночей, но... Следует обычное «но» Луговского: «*Но* не сгибаема ярость моя, живущая столько лет».

Второй эмоциональный план начинает развиваться. Возникает лирическое воспоминание:

О, никогда, никогда не забыть
                    мне этих колючих ресниц,
Глаз, расширенных и косых,
                    как у летящих птиц.
Я слышу твой голос,
                    голос ветров,
                                        высокий и горловой.
Дребезг манерок,
                    клекот штыков,
                                        ливни над головой.

Видимо, поэт вспоминает о женщине. Но ее голос он сравнивает с высоким и горловым голосом ветров. Ему слышится клекот штыков и дребезг манерок (кстати сказать, манерка всегда появляется у Луговского, когда он вспоминает об армейской юности: в «Повести» — «свистит, закипая в манерке, вода», в «Курсантской венгерке» — «пока не качнулась манерка», в поэме «Новый год» — «в манерке стыла пареная рожь» и т. д.).

Читая дальше, мы убеждаемся, что поэт вспоминает любимую женщину («Светловолосая, с горестным ртом», «Ты приходила меня ласкать», «Острые груди твои, как холмы над обнаженной рекой» и т. д.). В то же время нам становится ясно, что речь идет не о женщине или не только о ней: «Юность моя, ярость моя — ты ведь была такой!», «Так опускаться, как падал я, — не пожелаю врагу. Но силу твою и слово твое трепетно берегу».

Я уже приводил слова Луговского о «Жестоком пробуждении»: «Это прощание с прошлым, прощание с любимой женщиной, в образе которой сквозят черты России, но которую отнюдь не следует отождествлять с Россией».

Может быть, так сказал бы о некоторых своих стихах и Александр Блок.

«В поэтическом ощущении мира, — писал Блок в статье «Катилина»,— нет разрыва между личным и общим; чем более чуток поэт, тем неразрывнее ощущает он «свое» и «несвое».

Эту черту поэтических воззрений и лирического стиля целиком наследует у Блока советская поэзия. Единство между личным и общим, «своим» и «несвоим» нашло свое высшее выражение в творчестве Владимира Маяковского. Утверждение этого единства составляет, в сущности, главный пафос всей советской лирики. Оно, это единство, окрашивает и зрелые стихи Владимира Луговского.

Примерно в том же плане, что «Сивым дождем...», построены «Хван-ор», «Мужество и нетерпенье», «Свидание», «Волчьи Ворота». Некоторые из этих стихотворений производят впечатление лирических деклараций, — например, «Мужество и нетерпенье» («Может быть, не так я прожил жизнь свободную свою. Напряженное дыханье пусть зачтется мне в бою, напряженное дыханье, гулкой крови перезвон» и т. д.). В других («Хван-ор», «Свидание», «Волчьи Ворота») даются картины жизни, в них входят дорожные техники и парни-допризывники, пахари и кузнецы. Картины, создаваемые поэтом, лишены прозаической описательности. Все, что он видит, как бы пропущено сквозь магический кристалл. Мир, окружающий поэта, прекрасен. В нем «мечет холодную пену река голубая Хван-ор», «светло-зеленые звезды прыгают на волне», «пе-

тух запевает зорю, гудят молодые леса», «падают водопады, жимолость вся в цвету» («Хван-ор»). В нем «сова из пушистых лапок роняет пушинки сна», «грозно трубят журавли», «дикий жасмин сверкает капельками росы» («Свидание»), «море лежит все в чешуях кованого серебра», «ветер тяжелый, густой, как нефть, рвется из Волчьих Ворот», «маки цветут, чуть шелестя, коршун висит в вышине» («Волчьи Ворота»).

В этом прекрасном весеннем мире родины («Здесь от земли до неба родина и весна!») живет и трудится «простой и суровый народ», работают люди, «много видавшие горя, почестей и труда, делавшие ошибки, вставшие для борьбы дети моей отчизны, люди моей судьбы».

Лучшие стихи, вошедшие в «Каспийское море», проникнуты тем безудержным, напряженным лиризмом, который отныне становится характернейшей чертой Луговского. «Напряженное дыханье, гулкой крови перезвон» — это, если хотите, своеобразная формула его поэзии.

В стихотворении «Синий жук» есть такие строки:

Нет, не сказано слово!
Иди, задыхайся, горлань:
Ты еще человек,
за тобой молодая подмога,
Кровь товарищей,
песни,
осенних ночей глухомань,
Мир, распахнутый настежь.
Тревога, тревога, тревога!

Вот она, эта страстная, задыхающаяся интонация, целиком вбирающая в себя распахнутый настежь прекрасный мир. В нем все слилось воедино — и кровь товарищей, и

песни, и осенних ночей глухомань, ибо так поэт воспринимает жизнь, таково присущее ему напряженное и тревожное ощущение бытия.

Тревожность бытия всегда была для Луговского символом вечного беспокойства, присущего людям революционного поколения. Свою речь на Первом съезде писателей он начал так: «Я жил всегда *тревожной* жизнью...» Дальше он говорил о том, что «хаосу и тревоге старого мира мы противопоставили великую *тревогу* революции». В стихотворении «Река Суна» он давал клятву «петь глубоко и *тревожно,* словно скалы под водою». В поэме «Снег» он писал: «Остался нам великий путь *тревоги,* любовь, разлука, песни и труды».

Особенно часто Луговской возвращался к этой теме в «Солнцевороте»: «Что же мне так *тревожно*?», «Здесь наш дом, где *тревога* и ветер» (примечательно, что тревога ставится в один ряд с ветром, — таковы неизменные спутники поэзии Луговского), «Для *тревожного* сердца границы нет», «А жить так *тревожно* и сложно».

Одно из лучших стихотворений, составляющих «Синюю весну», озаглавлено «Тревога».

Я уже не говорю о «Курсантской венгерке», которая от начала до конца проникнута разрывающим сердце мучительно-тревожным предчувствием, быть может, вечной разлуки: «Тревога, тревога, тревога! Россия курсантов зовет!»

Луговской писал, что слово «ветер» всегда было для него «синонимом революции, вечного движения вперед, неуспокоенности, бодрой и радостной силы». Такое же значение имело для него и слово «тревога».

То, что Луговской связывал для себя с этими словами, прочно входило в его ощущение мира, лирически напряженное, жадное, порою радостное до исступления.

Чем же в таком случае объяснялась настороженность, с которой было встречено «Каспийское море»?

Беспокойство Суркова и Безыменского было вызвано, очевидно, тем, что живая действительность, которая поглощала все внимание автора «Большевиков», в «Каспийском море» каким-то неуловимым образом вновь стала отступать на второй план.

Вместе с тем в книге возник хорошо знакомый нам по «Мускулу» и «Страданиям моих друзей» «витиеватый, невразумительный метафоризм». Он сказался и в любовно-лирических стихах, и в «Синем жуке», и особенно в стихотворении «Девушка моет волосы», которое Луговской впоследствии, кажется, ни разу не перепечатывал.

Было бы неверно сказать, что «Каспийское море» вообще лишено чувства действительности и что метафорический туман начисто размыл в книге все и всяческие очертания реальных людей и событий. Но если в «Большевиках» и «Европе» ощущался известный схематизм, ограничивавший их *поэтическую силу,* то в «Каспийском море» давала себя знать невнятная метафористика, которая досадным образом ограничила *идейную глубину* книги.

Именно в этом смысле «Каспийское море» явилось антитезой «Большевикам» и «Европе». Синтез был еще впереди.

6

Во второй половине 1937 года в «Литературной газете» и журнале «Знамя» стали печататься новые стихи Луговского — «Комиссар Усов», «Октябрьская поэма». Судя по ним, поэт готовил книгу к двадцатилетию Октября. Но эта книга, точней — брошюра, вышла почти годом позже.

Я имею в виду «Октябрьские стихи», изданные в 1938 году. Сюда вошли маленькие поэмы (или, как Луговской называл этот жанр в «Мускуле», «полупоэмы») «Полковник Соколов», «Кухарка Даша», «Комиссар Усов» и «Стихи к XX-летию». Кроме того, сюда был включен «Сын кулябского нищего».

«Октябрьские стихи» — слабая книга. Это безусловно худшее из того, что написал Луговской. Кроме «Сына кулябского нищего», в «Октябрьских стихах» нет ничего, что было бы достойно Луговского. Отдельные удачи есть еще в «Комиссаре Усове». Что же касается «Полковника Соколова», «Кухарки Даши» и «Стихов к XX-летию», то в этих «полупоэмах» нет и в помине того поэтического восприятия действительности, которое составляло силу зрелого Луговского.

За исключением некоторых отдельных мест, стих Луговского здесь почти неузнаваем. Куда девалась его сосредоточенная эмоциональная энергия? Он вяло влачится от строфы к строфе, неся на себе тяжкий груз самой прозаической описательности. В трех «полупоэмах» («Полковник Соколов», «Кухарка Даша», «Комиссар Усов») рассказываются, казалось бы, интересные человеческие биографии, но делается это информационно: «Командира партия бросает на кордон Восточной Бухары», «Партия на Балтику кидает верного питомца своего» («Полковник Соколов»); «С десяти годов недосыпала, темной в революцию пришла, грамоте училась на привалах, красной санитаркою была» («Кухарка Даша»); «И война снесла меня далеко, — в наш Балтийский знаменитый флот, и октябрьской ночью я до срока к Зимнему привел рабочий взвод» («Комиссар Усов»). В каждом из этих стихотворений есть строки, напоминающие о том, что их написал все-таки Луговской, но в целом

книга лишена поэтичности, написана без воодушевления, а кое-что звучит в ней почти юмористически: «И прилег краснознаменный орден на твою измученную грудь...» Это — из поэмы «Полковник Соколов».

В своих воспоминаниях о Луговском К. Симонов рассказывает, что «дядя Володя» никогда не требовал от окружавшей его поэтической молодежи преклонения перед его стихами, но когда они не нравились, «отчаянно огорчался и как-то притихал». «Помню такое, особенно печальное, затишье, — пишет Симонов, — после того, как он прочел нам поэму «Полковник Соколов»...»

«Октябрьские стихи» к тому же единственная книга Луговского, в которой сильно сказался культ личности И. В. Сталина. Отчасти он ощущался уже и в «Каспийском море», но там это были отдельные места. В «Октябрьских стихах» это уже тенденция, во многом окрасившая книгу.

Неудача «Октябрьских стихов» в какой-то степени, может быть, объяснялась тем, что Луговской был дезориентирован и выбит из колеи внезапно обрушившейся на него резкой и подчас несправедливой критикой.

26 апреля 1937 года в «Литературной газете» появилось уже известное нам постановление президиума Правления ССП СССР «О книге поэта В. Луговского». В этом постановлении, как мы уже знаем, указывалось на то, что Луговской напрасно переиздал некоторые свои старые стихи. Однако резкий тон постановления был продиктован, конечно, особой атмосферой памятного тридцать седьмого года.

Этот тон в еще большей степени сказался в напечатанной одновременно с постановлением заметке «Все ли благополучно у поэта В. Луговского?». Она была подписана: «А. Постников, инструктор «Трансэнергокадры» Подольского механического завода». В ней содержались несправедли-

вые обвинения по адресу поэта, высказанные к тому же в грубом и вульгарном тоне.

Все это, быть может, и привело к тому, что в своей очередной книге Луговской попытался идти по пути наименьшего сопротивления и потерпел закономерную неудачу.

Впрочем, сам поэт относился к «Октябрьским стихам» гораздо более снисходительно. Только «Полковника Соколова» он, насколько я знаю, никогда не перепечатывал. Что же касается «Комиссара Усова», то он переиздавал его не раз. Даже в двухтомном издании сочинений Луговского мы найдем «Комиссара Усова» и «Стихи к XX-летию» (они сильно переработаны и озаглавлены «Дорога»).

«Кухарку Дашу» Луговской также печатал еще несколько раз. В частности, он включил ее в книгу «Лирика», вышедшую в 1955 году в издательстве «Советский писатель». Помню, я, как редактор, пытался воспрепятствовать этому, доказывая, что «Кухарка Даша» слабое стихотворение и уж во всяком случае не имеет никакого отношения к лирической поэзии. Однако Луговской категорически стоял на своем. Стихотворение казалось ему человечным, проникнутым нежной любовью к простой русской женщине-труженице. С улыбкой, но весьма настойчиво он говорил, что я начинаю превышать мои редакторские права. В конце концов я сдался.

Из всего того, что появилось в «Октябрьских стихах», лишь «Комиссар Усов» сыграл известную роль в поэтической биографии Луговского. Некоторые его строфы прозвучали искренне и сильно, потому что в них поэт вернулся к впечатлениям своей курсантской юности.

Но, каковы бы ни были частные удачи поэта, «Октябрьские стихи» — слабая книга, самая слабая из всего, что он вообще написал.

«Октябрьские стихи» подверглись резкой критике в фельетоне Валентина Катаева «Выдохи и вдохи» [1]. В «Стихах к XX-летию» были такие строки: «Песня что? — лишь выдохи и вдохи, но правдивой песне не пропасть». Этими действительно неудачными строками и воспользовался автор фельетона.

Принято считать, что Луговской был баловнем критики. Однако это не так. Одна из первых больших статей, посвященных его творчеству, называлась ни много ни мало «Попутчик господствующего класса». Автор этой статьи, Р. Бершадский, утверждал, что Луговской является «поэтом *господствующего класса,* поэтом, которого привлекают и подчиняют себе *внешние* проявления мощи класса, т. е., иными словами, признаки *власти»* [2].

Заканчивая доклад «Мой путь к пролетарской литературе», Луговской говорил: «Я пришел к пролетарской литературе, к рабочему классу не потому, что он является побеждающим и победившим классом, а потому, что он тот класс, который уничтожает классы» и т. д.

Оратор явно полемизировал с только что приведенными словами Р. Бершадского.

В фельетоне В. Катаева были справедливы все отдельные критические замечания. Переиздавая впоследствии «Сына кулябского нищего», «Комиссара Усова», «Стихи к XX-летию» («Дорогу»), то есть произведения, которые подверглись критике в фельетоне, Луговской многое в них переработал и, безусловно, руководствовался при этом замечаниями В. Катаева.

Но общий чрезмерно хлесткий тон, которого придер-

---

[1] «Правда», 5 ноября 1938 г.

[2] «Литература и искусство», 1931, № 2—3.

живался автор «Выдохов и вдохов», не мог не вызвать возражений. И они последовали. В. Лебедев-Кумач выступил со статьей «О формах критики и о духе поэзии». В ней говорилось: «Меньше, чем кто-либо, я собираюсь брать под защиту и отдельные неудачные строчки, и целые плохие стихотворения В. Луговского, в частности очень плохие строки, приведенные В. Катаевым. Но нельзя же только на основании этих строк сбрасывать В. Луговского со счетов современной поэзии, как это делает В. Катаев. Не надо забывать, что за плечами у В. Луговского есть долгие годы полезной поэтической работы... В ином тоне критика В. Катаева была бы гораздо убедительней, суровей и авторитетней и принесла бы значительно больше пользы В. Луговскому» [1].

(Мне хочется отметить, что 10 ноября 1938 года, через несколько дней после фельетона В. Катаева и до статьи В. Лебедева-Кумача, А. А. Фадеев подарил Луговскому свою книгу «Партизанские рассказы» со следующей надписью: «Дорогому Володе с дружбой, в преддверии твоего большого поэтического успеха. Ал. Фадеев».)

В. Катаев с завидной точностью указывал на действительно слабые строки, строфы и стихотворения, опубликованные в книге Луговского, но весь его фельетон в целом показывал, что критической дубинкой порой способны размахивать не только критики, но и талантливые писатели...

После «Октябрьских стихов» Луговской в течение трех лет не выпускал новых книг. Несомненно, это были годы трудной внутренней работы, глубоких раздумий о жизни и о поэзии, переоценки многих ценностей, казалось бы уже созданных в собственном творчестве.

---

[1] «Литературная газета», 20 ноября 1938 г.

В то же время Луговской продолжал отдавать много времени работе в журнале «Знамя» (он оставался членом редколлегии «Знамени» вплоть до военных лет) и все так же внимательно следил за вступавшей в литературу талантливой молодежью.

Ограничусь пока только одним примером.

В те годы журнал «Литературная учеба» проводил литературные декадники, на которых обсуждались произведения молодых писателей. На одном из таких декадников обсуждалась поэма Константина Симонова «Ледовое побоище». Последним выступил Луговской: «Несмотря на недостатки, вещь получилась настоящая, крепкая, мужественно звучащая» [1].

Вскоре после этого Симонова должны были принимать в Союз писателей. Луговской тогда гостил в Петрозаводске. Там он получил следующую телеграмму Симонова (она сохранилась в архиве покойного поэта): «Дядя Володя, третьего президиум, для меня особенно важно ваше присутствие, очень хочется, чтобы доклад сделали именно вы, если можете, приезжайте, крепко жму руку, телеграфьте ответ. Костя».

Луговской тотчас приехал и вместе с А. Фадеевым рекомендовал Симонова в члены Союза [2].

Вскоре после этого, в 1939 году, Луговской и его питомцы Симонов, Алигер, Долматовский в числе других советских писателей были награждены орденами.

Рассказывая о своих творческих планах, поэт-орденоносец Владимир Луговской сообщил: «Заканчиваю книгу лири-

---

[1] «Литературная учеба», 1938, № 3.
[2] «Литературная газета», 5 сентября 1938 г.

ческих стихотворений. Работаю над поэмой «Конек-горбунок». Это лирическая поэма о наших современниках. Пишу вторую книгу — «Жизнь».

Вслед за этим в московских журналах стали появляться лирические стихи Луговского. Все они вошли в книгу «Новые стихи» — последнюю предвоенную книгу поэта.

7

«Новые стихи» вышли в свет в первые дни Отечественной войны. В отличие от других книг Луговского, они не вызвали критических откликов — в те дни людям было не до литературной критики. Но в этой книге впервые появились многие из тех стихотворений поэта, которые составляют его подлинное творческое богатство.

В «Новых стихах» было три раздела — «Ночь под Молодечно», «Курсанты» и «Конек-горбунок». Последний раздел, состоявший из лирических стихов, видимо, заменил одноименную «лирическую поэму о наших современниках». Он по праву занял в книге центральное место.

«Коньку-горбунку» предшествовал в «Новых стихах» раздел «Курсанты». В него вошло всего пять стихотворений. Среди них, если не считать «Курсантской венгерки», наибольший интерес представляет «Лозовая».

Это — проникнутое характерным для Луговского напряженным лиризмом стихотворение о боевых днях гражданской войны, о мчащихся на юг бронепоездах, о незабываемой армейской юности.

То, что в «Полковнике Соколове» было поводом для маловразумительных перечислений («Мчатся кони, прыгают стрелки — в перестрелки, схватки и засады, в пулеметы, шашки и штыки») или очень общих слов («На четыре фрон-

та рвется русский героический рабочий класс»), стало в «Лозовой» предметом поэзии:

Мчится полночь,
бурая, как йод,
Имена дивизий называя.
Это молодость моя
встает
На твоих перронах,
Лозовая!

К «Лозовой» примыкает «Курсантская венгерка». На ней необходимо остановиться подробнее.

Поэтическая мелодия, возникающая уже с первых строк этого стихотворения, властно проникает в сердце и заставляет его сжиматься от тревоги и грусти:

Сегодня не будет поверки.
Горнист не играет поход.
Курсанты танцуют венгерку,
Идет девятнадцатый год.

С самого начала в стихотворении создается щемящее ощущение неизбежной и близкой разлуки. Так в «Оптимистической трагедии» Всеволода Вишневского моряки дают прощальный краснофлотский бал перед жестоким боем, откуда мало кому суждено вернуться...

Роскошен беломраморный зал, где курсанты танцуют со своими подругами традиционную венгерку. Спускающиеся с потолка столетние царские люстры «звенят хрусталем». Но трамваи уже полгода не ходят («на улице склад темноты»), на хорах горят коптилки, в роскошном зале холодно, подруги курсантов танцуют «в кофточках старых, в чиненых тупых башмаках».

Курсант так же голоден, как его подруга. Ну и что же?

«Четвертку колючего хлеба поделим с тобой пополам»! Курсанту надо бы перемолвиться с подругой «большим словом», покрепче обнять ее, но когда? Пройдет, быть может, всего несколько часов, и «заветная ляжет дорога на юг и на север — вперед»...

Все это вместе взятое создает неповторимую атмосферу девятнадцатого года с его святой нищетой, которая дороже всех богатств мира.

Луговской соединяет в одном поэтическом ощущении все то, что неразрывно связано с девятнадцатым годом,— и высокую, подлинно романтическую патетику борьбы, и священную горечь разлук, и те бесчисленные лишения, на которые с готовностью шли люди во имя великой цели.

Пройдя сквозь все стихотворение, та же сжимающая сердце поэтическая мелодия с новой силой звучит в его заключительной строфе:

> Пока не качнулась манерка,
> Пока не сыграли поход,
> Гремит курсовая венгерка...
> Идет
> девятнадцатый год.

Эмоциональная сила «Курсантской венгерки» поразительна. Мне кажется, ее во многом создает острое ощущение *привала*, которое пронизывает «Курсантскую венгерку» от начала до конца. Что такое привал? Короткая, порой минутная, остановка в пути, краткая передышка перед боем. Привал может кончиться и почти всегда кончается раньше, чем предполагалось. Раздается сигнал боевой тревоги — и прощай краткая передышка!

В «Курсантской венгерке» есть такие строки: «Валторны о дальнем *привале,* о первой любви говорят». Вряд ли здесь

имеется в виду тот очень дальний привал, который наступит после победы над врагом. Во-первых, путь к этому привалу еще лежит через множество боев, а во-вторых, недаром же валторны говорят не только о дальнем привале, но и о первой любви. А эта первая любовь вовсе не за горами и за долами, а здесь, «в большом беломраморном зале», где горят на хорах коптилки и кружатся пары.

Говоря о дальнем привале, поэт скорее хочет подчеркнуть, как *далек* следующий привал, — бог знает, когда снова случится передышка между боями и удастся ли курсантам еще раз обнять своих подруг...

Ощущение привала дано уже в первой строфе стихотворения: «Сегодня не будет поверки, горнист не играет поход». Во второй строфе валторны говорят «о дальнем привале». Затем дается картина самого привала: «Гремит курсовая венгерка, роскошно стучат каблуки». В словечке «роскошно» слышится добрая, может быть, чуть горьковатая усмешка. Какая уж тут роскошь! И тем не менее каблуки стучат именно роскошно.

Ощущение кратковременности и тревожности привала, возникшее в самом начале стихотворения, становится все более острым. «И холодно в зале суровом, и надо бы танец менять...» Фраза очень искусно не окончена. Точный ее смысл: «Надо бы, да нельзя, некогда, где уж тут...» И тотчас в стихотворение властно врывается разлука: «Заснеженный черный перрон, тревожные своды вокзала, курсантский ночной эшелон». И как набат, как сигнал о прекращении привала: «Тревога, тревога, тревога!» А через две строфы так же тревожно звучит другой повтор: «Курсанты, курсанты, курсанты...»

Но сигнала все-таки еще нет, привал продолжается — «пока не качнулась манерка, пока не сыграли поход». Тема

похода повторяется в заключительной строфе, перекликаясь с началом стихотворения.

Такие лирические повторы проходят через всю «Курсантскую венгерку». Повторяются строки: «Идет девятнадцатый год», «Гремит курсовая венгерка». Это усиливает ту торжественно-печальную интонацию, которая характерна для стихотворения и создается, конечно, не только повторами. Торжественно-печальны звонкие, мелодичные, музыкальные строфы о беломраморном зале, о валторнах, о столетних царских люстрах. После троекратного провозглашения тревоги особенно торжественно звучит печальная лирическая строфа:

Навек улыбаются губы
Навстречу любви и зиме,
Поют беспечальные трубы,
Литавры гудят в полутьме.

В этом зале, кажется, только одни трубы могут оставаться «беспечальными».

Обращает на себя внимание дважды повторяющаяся деталь: «*Навек* улыбаются губы», «И шелест потертого банта *навеки* уносится прочь». Этой деталью энергично подчеркивается ощущение привала, после которого многие уйдут отсюда *навеки*...

В «Курсантской венгерке» речь идет о девятнадцатом годе. Но это не помешало стихотворению стать предчувствием грядущих разлук и потерь.

Антокольский посвятил «Курсантской венгерке» отличные строки: «Подумать только: не пройдет и года — и тысячи и тысячи советских юношей применят к себе и к своим подругам этот грустный и упоительный мотив, от которого разрывается сердце, кружится голова, леденеют руки».

Назвав «Курсантскую венгерку» «одним из самых лучших стихотворений о гражданской войне», Симонов отметил, что она овеяна «дымкой печали то ли позднего раздумья, то ли предчувствия уже накатывающейся новой войны».

Опубликованные рядом с «Курсантской венгеркой» «Лозовая» и «Игорь» также очень хороши. «Лозовую» я уже упоминал. Стихотворение «Игорь» посвящено одному из немногих курсантов, вернувшихся с войны. В тяжелом тифозном бреду возвратившийся с Перекопа Игорь видит «степной полумесяц рогатый и бессмертные подвиги Первой курсантской бригады». Вот куда пролегла курсантская «заветная дорога» после памятной ночи «в большом беломраморном зале»...

«Лозовая» и «Игорь» хороши, но присущей «Курсантской венгерке» особой силой поэтического обобщения не обладают.

Хотя в раздел «Курсанты» и вошла знаменитая «Венгерка», центральное место в «Новых стихах» занимает все-таки «Конек-горбунок».

Что же представляют собой стихи, составившие этот раздел?

Очень легко сказать, о чем стихи, составившие раздел «Ночь под Молодечно». Это стихи об освободительном походе советских войск в Западную Украину и Западную Белоруссию. Речь о них еще впереди.

Гораздо сложнее определить, о чем стихи, вошедшие в раздел «Конек-горбунок». Сказать о них, что это любовная лирика, — значит ровным счетом ничего не сказать. Определить их как философские раздумья о жизни — опять-таки значит не создать о них сколько-нибудь верного и точного представления.

Может быть, подобные затруднения всегда обречен испы-

тывать критик, имеющий дело с произведениями, принадлежащими истинно высокой лирической поэзии? Их нельзя пересказать словами. Еще труднее сформулировать их тему или идею.

В статье «Разделение поэзии на роды и виды» В. Г. Белинский писал: «При всем богатстве своего содержания, лирическое произведение как будто лишено всякого содержания», «Его нельзя ни пересказать, ни растолковать, но только можно дать почувствовать, и то не иначе, как прочтя его так, как оно вышло из-под пера поэта: будучи же пересказано словами или переложено в прозу, оно превращается в безъобразную и мертвую личинку, из которой сейчас только выпорхнула блестящая радужными цветами бабочка».

Возьмем, например, стихотворение «Шаги». О чем оно? Вот его начало:

Шумит сосна,
горит свеча,
И жизнь, как прежде, горяча.
Как прежде, молода,
Несутся облака,
ведя
Косые полосы дождя,
Торопится вода.
Сижу один,
один пою
Былую песенку твою,
Но я не одинок:
Смотри и слушай, о душа, —
Вниз по горе идут спеша
Десятки легких ног.

Тревога осеннего пейзажа («*Шумит* сосна», «*Несутся* облака», «*Торопится* вода») и горечь одиночества («Сижу *один, один* пою *былую* песенку твою») уже с порога пара-

лизуются чувством острой радости жизни: «И жизнь, *как прежде,* горяча, *как прежде,* молода». В этих словах слышится невысказанное возражение кому-то, кто считает, что радость жизни утрачена. «Как прежде» повторяется дважды, благодаря чему возражение звучит особенно настойчиво. Кроме того, поэт вообще не испытывает чувства одиночества: «Вниз по горе идут спеша десятки легких ног».

Что имеет в виду поэт? Во всяком случае, ничего сверхъестественного:

То ветер, дождь или листва,
Давно засохшая трава,
Ночной слепой народ.
Все это старше нас с тобой —
Шаги в траве, лесов прибой,
Ветров круговорот.

«Десятки легких ног», идущие вниз по горе, — это поступь того древнего мира осенней природы, который сопротивляется человеку, но не враждебен ему, а существует в единстве с ним.

Поэт обращается к окружающему его «ночному слепому народу»:

Спешите, легкие шаги!
Я выхожу. Не видно зги,
Во мраке дождь встает.
Слепой, веселый, я пою
Былую песенку твою.
Встречаю Новый год.

О чем же все-таки стихотворение «Шаги»?

Может быть, о горечи, которая остается у человека после разлуки, о радости жизни, побеждающей эту горечь,

об окружающем человека прекрасном мире лесов, ветров и дождей, о восторге близости к этому миру, об одиноких ночных раздумьях, когда человеческая душа полнится счастьем единства с вселенной, — и снова о радости жизни, торжествующей над горечью и болью в дождливую, непроглядно темную, полную лесных шорохов южную новогоднюю ночь...

Паустовский рассказывает, что однажды Луговской приехал в Ялту, когда писательский Дом творчества, в котором он обыкновенно жил и работал, достраивался и был закрыт. «Луговской поселился в одной из пустых, только что выбеленных комнат, среди стружек и ведер с клейстером и красками. Ночью он оставался один в пустом, гулком доме и писал при керосиновой лампочке на верстаке. Но, по его словам, он никогда так легко не работал. Утром он просыпался от высокого звона плотничьих пил, и размеренное их пенье вошло, как удивительный напев, в одно из его стихотворений того времени».

Паустовский имеет в виду стихотворение «Пила», вошедшее в книгу «Новые стихи».

«Пила» еще меньше поддается пересказу, чем «Шаги».

Тишина, все замерло, «закрыта комната, где ты жила», санаторий опустел, только на кухне стучат ножи и откуда-то доносится далекий звон пилы. «Звенит, поет далекая пила» — эта строка служит лейтмотивом стихотворения и повторяется в нем несколько раз.

Вот и все, что можно пересказать. Но в таком пересказе исчезает самое главное, то, из-за чего и написано стихотворение, что может быть только процитировано, но не пересказано. Произведение превращается в «безъобразную и мертвую личинку».

«Пила» начинается так:

Какая тишина!
                    Ножи стучат на кухне,
Звенит, поет далекая пила.
И этот вечер, как всегда, потухнет,
Развеется остывшая зола.

Вторая половина строфы звучит явно меланхолически. Но Луговской не был бы Луговским, если бы этим настроением определялось все стихотворение. Уже в следующей строфе возникает хорошо знакомый нам второй эмоциональный план, резко противопоставляемый первому. Делается это с помощью все того же короткого словечка «но»:

Но я последним напряженьем воли
Возьму в себя
                    молочную луну,
Морское посеребренное поле,
Далекий звон и эту тишину.

«Возьму в себя» — означает, разумеется, запомню, сохраню в себе, в своей памяти. Остывшая зола не развеется без следа, потухшие вечера-костры станут воспоминаниями, обогащающими человеческое сердце. Так складывается та память сердца, о которой говорил еще Батюшков.

В то же время «Возьму в себя» означает и нечто гораздо большее, чем просто запомню, сохраню в своей памяти. Это значит: включу в себя, сделаю частью своей личности, своего ума, своего сердца. Так создается характерное для лирики Луговского органическое ощущение слитности поэта и мира.

Далекий звон пилы с неожиданной силой отдается в сердце поэта. Может быть, в этом и выражается неизъяснимое колдовство лирического переживания, его пронзительная мгновенность, его глубоко личная, субъективная, ка-

призная природа. Далекий звон пилы необъяснимым образом порождает в душе поэта бурную смену мыслей о восторге бытия, о судьбе, об отношении к миру, о будущем:

Она звенит, звенит все ближе, ближе,
Восторгом наполняет бытие.
Что в этом звоне я еще услышу, —
Быть может, смерть иль отзвуки ее?
И долго ль мне бродить еще по свету,
Ловить движенья, чувствовать тела?
Плывет луна — остывшая планета,
Звенит, поет далекая пила.

Эпитет, употребленный в начале стихотворения («Развеется *остывшая* зола»), повторяется и в конце («Плывет луна — *остывшая* планета»), но уже в совсем другом смысле. Остывшая, холодная луна плывет над тем, что только на мгновение показалось остывшим, а на самом деле полно живого человеческого тепла, проникнуто восторгом бытия.

Точно так же проникнута восторгом бытия предвоенная лирика Луговского. Каковы бы ни были минутные лирические переживания поэта, как субъективны бы ни были их внезапные порывы, преобладающим настроением его стихов неизменно остается глубокий оптимизм. Впрочем, назвать просто оптимизмом то ликующее, упоенное, самозабвенное чувство радости жизни, которое характерно для Луговского, — значит ничего не сказать.

Вспомните, например, стихотворение «Десять жизней». Оно исполнено восторга бытия, счастливого ощущения бесконечности человеческой жизни:

Мне кажется, я прожил десять жизней,
Они горели, плавились,
                    и вот

Одиннадцатая
алой кровью брызнет,
Двенадцатая,
как луна, взойдет.
И всюду шум ветров и говор мерный
Людей, идущих в бесконечный путь.
И если смерть близка,
то и тогда, наверно,
Я не смогу, как должно, отдохнуть.

Шум ветров, как всегда, символизирует «вечное движение вперед, неуспокоенность, бодрую и радостную силу». Путь, который держат люди, настолько бесконечен, что даже смерть не обещает должного отдыха...

«Я буду жить во всем, что сердцу мило: в цикаде малой, в истребителе ночном», — пишет поэт.

Это острое ощущение единства с окружающим миром особенно развилось и окрепло в послевоенной лирике Луговского.

8

Видное место в своем творчестве Луговской отводил стихотворению «Остролистник». Он не раз говорил мне, что считает «Остролистник» чем-то вроде своего поэтического герба.

— Помните, у Багрицкого: «Мой герб: тяжелый ясеневый посох — над птицей и широкополой шляпой». А мой герб — остролистник.

И он читал начало стихотворения:

Волны стелют по ветру свистящие косы.
Прилетают и падают зимние тучи.
Ты один зеленеешь
на буром откосе,

Непокорный, тугой,
остролистник колючий.

Составляя книгу «Лирика», мы, по желанию автора, закончили ее «Остролистником». Вскоре после этого, составляя двухтомное издание своих сочинений, Луговской закончил первый том также «Остролистником».

Почему «Остролистник» имел для Луговского такое значение?

На этот вопрос отвечают две, казалось бы, мелкие поправки, которые поэт внес в текст своего стихотворения, переиздавая его после войны. Вместо «Я зимой полюбил это жесткое племя» — «Я зимой полюбил это *крепкое* племя», вместо «Непокорный, тугой, остролистник колючий» — «*Жизнестойкий,* тугой, остролистник колючий». Видимо, остролистник был для поэта символом твердости духа, готовности к борьбе, стойкости перед лицом суровых жизненных испытаний.

Много лет спустя остролистник вновь будет упомянут в стихотворении «Та, которую я знал» («Солнцеворот»).

В общий оптимистический и жизнелюбивый тон «Новых стихов» свою интонацию вносит стихотворение «Мальчики играют на горе». Оно несомненно открывает новую грань в поэзии Луговского.

Мальчики заводят на горе
Древние мальчишеские игры.
В лебеде, в полынном серебре
Блещут зноем маленькие икры.

Нежность, которой проникнута эта строфа, лишена сентиментальности, сдержанна, мужественна. Последней строкой поэт как бы вводит нас в простодушный и чистый мир

беззаботного мальчишеского детства с его извечными древними играми.

«И вдруг, — как писал Багрицкий, — поворачивается ключ световой». Только что нарисованный многокрасочный пейзаж («От заката, моря и весны *золотой* туман ползет по склонам», «*Белым, розовым* цветут сады, ходят птицы с *черными* носами») уступает место лирическому переживанию, с неожиданной и поистине колдовской силой овладевшему поэтом:

Всюду ровный непонятный свет,
Облака спустились и застыли.
Стало сниться мне, что смерти нет —
Умерла она, лежит в могиле.
И по всей земле идет весна,
Охватив моря, сдвигая горы.
И теперь вселенная полна
Мужества и ясного простора.

Чем прекраснее сон, тем горше мысль о его полной неосуществимости. Поэтому последняя строфа, в которой поэту, казалось бы, так вольно и счастливо дышится, проникнута невысказанной печалью. Истинное бессмертие не в снах, ибо им никогда не суждено сбыться. Оно — в никогда не умирающем детстве, в его неиссякаемом повторении и вечной, непреходящей новизне. От своего несбыточного сна поэт вновь возвращается к реальной земле:

Мальчики играют на горе
Чистою весеннею порою,
И над ними
　　　　в облаках,
　　　　　　　　в заре,
Кружится орел —
　　　　　　　собрат героя.



В. Луговской. 1925 г.

Мальчики играют в легкой мгле,
Сотни тысяч лет они играют:
Умирали царства на земле.
Игры никогда не умирают.

Полет орла осеняет мальчишеские игры. Благодаря этому мы как бы заглядываем в будущее: ведь каждый из мальчиков рано или поздно непременно окажется в самостоятельном полете.

Особое место занимает в книге стихотворение «На улице дождь» (1936). Это, кажется, единственное произведение на зарубежную тему, написанное Луговским сразу после его заграничной поездки.

Парижская новогодняя ночь. Поэт вызывает по телефону Москву. В начале каждой строфы повторяются одни и те же слова: «О, только бы слышать твой голос!»

Поэт хочет слышать голос женщины, встречающей Новый год в его родной Москве, где сейчас гуляет метель, летят «пушинки веселого снега», собираются друзья. А здесь, на мокром парижском асфальте, поет свою картавую песенку «девчонка с гармоникой — нищенка в черной клеенке».

Песенка, которую она поет, начинается словами: «На улице дождь» (их французский текст вынесен в эпиграф). Они много раз повторяются, и этот второй повтор, пересекаясь с первым («О, только бы слышать твой голос!»), усиливает эмоциональное напряжение, придает создаваемой поэтом картине особенно безысходный колорит, определяет как бы самую суть той невыносимо грустной песенки, которую поет нищая парижская девочка («Вся сырость трущоб и полет *дождевых облаков* в гармонике ноют, от *мертвых дождей* содрогаясь», «Играет гармоника песню *дрожащих дождинок*»).

Дождливой и туманной парижской полночи противопоставляется морозная и вьюжная московская ночь.

Находящийся вдалеке от Москвы поэт испытывает такую властную потребность хотя бы слышать о ней, что тон его становится почти повелительным: «Говори...» Вопрос, который он задает («Летят ли двенадцать ударов с кремлевских завьюженных башен?») явно риторичен, но это не имеет сейчас никакого значения. Сердце поэта в Москве, с любимой женщиной, с друзьями, чужие фонари томят его, и поэтому строка, которая в другом случае могла бы показаться приторной, звучит здесь с полной искренностью: «Мой тост передай ослепительной родине нашей». Да, именно ослепительной. Именно так сказалось дождливой ночью в Париже, когда под окном пела свою грустную песню нищая девочка, а в гудящей мембране едва слышались слова бесконечно далекой и от этого еще более родной Москвы...

В последней строфе стихотворения поэт как бы смыкает два противоположных друг другу эмоциональных плана — парижский и московский:

О, только бы слышать твой голос!
Секунды уходят...
Ответь:
— Морозит?
Друзья, наконец, собрались?
«Партизанскую» пели?
Так спойте еще раз,
как только умеете петь,
Для этой девчонки
на черной парижской панели.

Почти через двадцать лет, в «Сказке о том, как человек шел со смертью», мы снова найдем картину ночного Парижа середины 30-х годов, но эта картина во многом будет со-

всем иной — поэт напишет ее уже после мировой войны, едва не стершей с лица земли великий город со всей его многовековой историей.

Книге «Новые стихи» принадлежит заметное место в творчестве Луговского. Наряду с некоторыми слабыми опусами, имевшими проходное значение (я имею в виду раздел «Ночь под Молодечно», о котором речь впереди), в книгу вошли зрелые стихотворения, отличающиеся высокой простотой и прозрачностью поэтического мышления. Они, как правило, свободны и от известного схематизма, проявившегося в первых книгах «Большевиков» и «Европе», и от «витиеватого, невразумительного метафоризма», свойственного ранним стихам Луговского и сказавшегося в «Каспийском море».

«Новые стихи» — синтез, прекрасная поэтическая зрелость, новый этап творческой биографии.

Приведу целиком одно из стихотворений, вошедших в последнюю предвоенную книгу Луговского и дающих представление о той высокой простоте, которой достигла к тому времени его лирика:

Не от любви,
                    не от винных рюмок
Стало просторно и горестно мне.
По переулку иду угрюмо
В ясной, как зеркало, тишине.
Может быть, вспомнилась песня былая
Или томит позабытый уют.
Сто облаков,
                    в поднебесье пылая,
Красными рыбами к югу плывут.
Слышу ли холод заветной разлуки
С милой весной и цветами земли,
Или поэзии детские руки
Манят поэта и машут вдали.

Эти строки невольно напоминают пушкинское «Мне грустно и легко; печаль моя светла...». Да, Луговской написал печальное стихотворение, но печаль его поистине светла и поэтому не отравляет душу, а наполняет ее высоким и чистым чувством, заставляет еще больше ценить жизнь в предвидении неизбежной разлуки с ней. Кстати сказать, сколько светлой и, конечно, печальной мудрости в том, что смерть названа «заветной разлукой»!

В то же время в стихотворении есть строки, которые мог написать, кажется, только Луговской: «Сто облаков, в поднебесье пылая, красными рыбами к югу плывут». Такова повышенная, напряженная, приподнятая образность лирики Луговского.

«Новые стихи», как я уже говорил, появились в первые дни Отечественной войны и не вызвали никаких критических откликов. Когда настало время снова писать о стихах, появились новые книги, пропахшие порохом только что отгремевшей войны, и заслонили книгу Луговского, порожденную еще той бесконечно далекой, навсегда ушедшей в прошлое мирной жизнью.

Но в этой лирической книге оказалось много стихов, которые победили время и продолжают звучать с такой же силой, как двадцать лет назад.

Пусть же «Новые стихи» — хотя бы и с опозданием на двадцать лет — получат ту оценку, которой они по праву заслуживают.

Глава третья

«И ВСЕ ЭТО, ЗНАЕШЬ, МОЕ, ПОНИМАЕШЬ — МОЕ!»

1

В автобиографии, написанной 15 апреля 1952 года и хранящейся в Союзе писателей СССР, Луговской подробно рассказал о том, как он провел годы Отечественной войны. «В 1941 году, в июне месяце, выехал в распоряжение Северо-Западного фронта, заболел во Пскове и был направлен в распоряжение ПУРККА. Краткое время работал в журнале «Красноармейская иллюстрация». После осложнения болезни (тромбофлебит, полиневрит) был в сентябре месяце демобилизован по болезни и положен в Кремлевскую больницу, откуда после лечения был направлен в эвакуацию в

г. Ташкент 14 октября 1941 г. ...В 1943 г. вернулся в Москву».

В автобиографии, написанной 3 ноября 1944 года и также находящейся в Союзе писателей СССР, Луговской еще точнее определяет время своего пребывания в армии: «С 23 июня 1941 г. по начало сентября 1941. В боях не участвовал».

Так сложилась жизнь поэта в военные годы.

В связи с моей работой над этой книгой К. М. Симонов прислал мне письмо, в котором рассказывает о своих встречах с Луговским в годы войны.

С разрешения К. М. Симонова приведу выдержку из этого письма, датированного 4 ноября 1961 года:

«В первых числах августа 1941 года я, после возвращения с Западного фронта и перед поездкой на Южный, провел около недели в Москве. У меня был приступ аппендицита, и я лежал на квартире у матери. Однажды днем позвонили, мать ушла открыть, долго не возвращалась. А потом вдруг в комнату, где я лежал, вошел человек, которого я в первую минуту не узнал, — так невообразимо он переменился: это был Луговской, вернувшийся с Северо-Западного фронта.

Он страшно постарел, у него дрожали руки, он плохо ходил, волочил ногу и вообще производил впечатление человека, только что перенесшего какую-то ужасную катастрофу, потрясенного морально и совершенно выведенного из строя физически.

Он сказал, что заболел на фронте, что ужасно себя чувствует, что, видимо, придется ложиться в больницу, и в том, что он действительно был тяжело болен, не могло быть никаких сомнений — их у меня и не возникло.

Человек, которого я за несколько месяцев до этого ви-

дел здоровым, веселым, еще молодым, — сидел передо мной в комнате как груда развалин, в буквальном смысле этого слова. Я видел, что Луговской тяжко болен физически, но я почувствовал, — не мог этого не почувствовать, — и меру его морального потрясения.

Я видел уже на фронте таких потрясенных случившимся людей, я видел людей, поставленных обрушившимися на них событиями на грань безумия и даже перешедших эту грань. То, что это вообще могло случиться с человеком, меня не удивило, меня потрясло то, что это могло случиться именно с Луговским. Это совершенно не вязалось для меня с тем обликом, который складывался до того в моем сознании на протяжении ряда лет. В то же время я понимал, что Владимир Александрович болен, тяжело болен физически и о том, чтобы в таком состоянии возвращаться на фронт, — не может быть и речи.

Мы посидели и поговорили два или три тягостных часа, через два или три дня я уехал на фронт и не видел Луговского вплоть до января 1943 года».

Эти скорбные строки воспроизводят то состояние, в котором Луговской оказался в первые месяцы Отечественной войны.

Не следует забывать, что и перед войной он был физически «не в форме». Во время своей второй заграничной поездки он попал в автомобильную аварию и продолжительное время провел в парижской больнице. Много лет спустя он рассказал об этом в «Сказке о том, как человек шел со смертью»:

На Монпарнасе, в мерзостной больнице,
С поломанными ребрами, хрипящий
От сгустков крови, жалостно небритый,
На трех подушках задыхался я.

Вернувшись в Москву, Луговской ходил с палкой, прихрамывал и долго не мог возвратиться к своему обычному состоянию.

Однако К. М. Симонов прав — было бы наивно свести все дело только к одному дурному физическому самочувствию.

То, что Луговской не сумел по-настоящему встретить грозно надвинувшиеся военные события, объясняется прежде всего тем, что у него, видимо, не существовало настоящего представления о них.

Ранний Луговской, как мы помним, отмахивался от жизненных трудностей, вместо того чтобы глубоко осмыслить и преодолеть их. Нечто в этом роде произошло с Луговским и в предвоенные годы.

«Она позвала и спросила: — Готов? — И я отвечал: — Конечно!» («Страдания моих друзей»), «Никому на свете не позволим нашу землю попирать ногой». «Но на север, на восток, на запад смотрят очи наших часовых» («Октябрьские стихи») — в этих строках, как и во многих других, сказалось то благодушие, которое было свойственно накануне войны не только одному Луговскому.

Готовые успокоительные формулы сами собой входили в сознание, оберегая его от тревожных и беспокойных мыслей.

Даже в книге «Новые стихи» звучала еще инерция бездумного и легковесного отношения к военным событиям.

«Пограничники смели одну границу — коммунизм сметет все до одной», «Ну, прощайте, старые границы! Мы надели шлемы и пошли!», «Войны и страны проносятся мимо, но на любые бои я готов» — все это готовые, «круглые» формулы, за которыми нет серьезного понимания событий, совершающихся на глазах у поэта.

Сюда нужно, конечно, добавить и относительную лег-

кость похода советских войск в Западную Белоруссию. «От Москвы до Минска в эшелонах пели, торопились корпуса», — писал Луговской. Военный поход приобретал у него — да и не только у него — характер веселой прогулки.

В своих воспоминаниях о Луговском Долматовский рассказывает, как в сентябре 1939 года Луговскому было присвоено военное звание («Луговской получил три шпалы на петлицы и очень гордится этим. Военная форма ему идет, он это знает и немножко красуется»), как группа советских поэтов вместе с войсками вступила в освобожденный Вильнюс («...Мы отправляемся на улицы Вильно в поисках материала для газеты. Через два часа Луговской приносит несколько красноармейских заметок») и как рождались у Луговского первые строки о походе, участником которого он оказался («У Луговского уже сочинилось несколько строк, и он повторяет их, еще не подыскав рифмы: «Будут нас поить иные реки, страны встанут, флагами горя»).

Стихам, которые Луговской посвятил военному походу осени 1939 года, нельзя отказать во внешнем динамизме: «Вся граница на тысячи верст на мгновенье блеснула штыками», «Громыхало, катилось, гремело боевое «ура» всей земли», «Разносится грохот атаки на сотни и тысячи дней», «Парки графские в осенних ризах огласились лязгом штыковым» и т. д. Но, в сущности, они статичны и описательны. Может быть, поэтому в них попадаются детали, режущие слух своей неточностью.

Про взрыв гранаты Луговской пишет: «Обручальное колечко смерти сорвано, и грянула она». Про атаку: «Кто-то прыгнул в темноту, как заяц». В одном из стихотворений возникают «бомбардировок прыгающий ад» и «краковяк смертей».

В раздел «Ночь под Молодечно» вошло стихотворение

«Беловежская пуща». Насколько мне известно, Луговской никогда его не перепечатывал.

По зимнему лесу, Беловежской пущей, идут трехтонки. Начинается «невеселая смена покрышек», во время которой поэт размышляет о начавшейся войне:

Спит природа —
великий молчальник.
Белый, белый,
покатый сугроб.
Мир
опять,
как безумец печальный,
Залезает
в холодный окоп.
И Европе,
как прежде,
осталось
Погибать, —
но в которой же раз, —
Собирать
вековую усталость
В тайники
помутившихся глаз.

Неожиданные мысли, чувства, образы! Европа, собирающая вековую усталость в тайники помутившихся глаз,— как это не похоже на Луговского! На смену мужественной энергии, с юных лет свойственной ему, пришла вялая меланхолическая интонация, обличающая безмерную душевную усталость.

Не менее странно звучит и конец «Беловежской пущи»:

Не видать, не слыхать человека.
Далеко
позади
Белосток,

Середина
двадцатого века.
Бесконечных
снежинок
поток.

Мы помним конец «Кухни времени»: «Над нами восходит кровавой звездой и свастикой черной и ночью седой средина двадцатого века!» И вдруг — «Середина двадцатого века. Бесконечных снежинок поток»...

В десятой книге «Знамени» за 1940 год под общим названием «Лето 1940 года» появились три стихотворения Луговского: «Неизвестные солдаты», «Синие лампочки» и «Полночь». Последние два вошли в книгу «Новые стихи». К «Неизвестным солдатам» Луговской, по-видимому, больше никогда не возвращался.

Цикл «Лето 1940 года» посвящен мировой войне, пламя которой уже бушевало над Европой.

Советская литература приняла близко к сердцу трагедию, которая постигла Францию. Роман Ильи Эренбурга «Падение Парижа» был опубликован уже в 1941 году.

В 1940 году Николай Тихонов писал:

А я зато в каком-то чудном гуле
У темных снов стою на карауле
И слушаю: какая в мире тишь!
...Вторую ночь уже горит Париж!

Рядом с этим немногословным и тем более красноречивым выражением скорби особенно холодными и риторическими кажутся написанные, в сущности, на ту же тему строки «Неизвестных солдат»:

Кому нужны вы, черепа пустые
И четверть века гнившие права?

Вас, мертвецов,
как знамя опустили,
И вновь на старых рубежах застыли
Компьенский лес,
салон-вагон,
судьба.
Пол-Франции лежит в огне ползучем.
Бомбардировщики ведут стальным крылом,
И снова входит молодой лазутчик,
Прицелом щупая оцепенелый дом.

Национальная трагедия французского народа не принимается здесь близко к сердцу, а просто констатируется.

А. Адалис справедливо писала тогда, что «в «Неизвестных солдатах» мысль о бесплодных жертвах первой империалистической войны тонет в псевдопоэтической невнятице» [1].

Не менее справедливым было суждение А. Адалис и о других стихотворениях, вошедших в цикл «Лето 1940 года»: «В «Синих лампочках» Луговской любовно и сентиментально рассуждает о войне как о прекрасной «волшебнице», манящей поэта на поиски счастья. В «Полночи» он изощряется в чисто эстетическом описательстве разрушения».

Слова «Волшебница моя» повторяются в «Синих лампочках» несколько раз. Как это ни удивительно, они в самом деле обращены к войне: «Ты снова манишь светом тревожных синих лампочек», «Дорогу мужества ты хочешь напророчить, поход далекий и солдатский кров», «Ты бродишь пустырями, заглядываешь в окна» и т. д.

Удивительнее всего конец стихотворения: «И лампы синие горят, как спирт, как жженка. На пир, суровый пир они сзывают нас».

---

[1] «Литературная газета», 8 июня 1941 г.

Не могу не сослаться еще раз на А. Адалис: «Устарелый, хотя и некогда прекрасный образ войны — ратного пира отталкивает читателя, ибо... не на пьяный пир похожа для нас война. Иных, совсем иных образов требуют стихи о современной войне, иные чувства владели бойцами на Халхин-голе и в снегах Финляндии».

Эта характеристика «Синих лампочек» настолько верна, что к ней нечего добавить.

В стихотворении «Полночь» упоминаются Дюнкерк и упавшая на колени Франция, но тема та же, что и в «Беловежской пуще»: «Тогда вошла в натруженное ухо гремящая тоска авиабомб», «Взревел бетон, качнулся камень, и колокольни выгнулись дугой», «И города, как мыши, побежали, хлебнувши взрыва, миллиард свечей». Короче говоря: «И Европе, как прежде, осталось погибать, но в который же раз» и т. д.

Торжество мирового хаоса, гибель Европы — такова тема «Беловежской пущи» и «Полночи».

Вторую мировую войну Луговской воспринимал и осмысливал явно не так, как подобало зрелому советскому поэту.

После этого для нас не может явиться неожиданностью и то, что годы Отечественной войны оказались для Луговского чрезвычайно трудными.

Антокольский писал: «Годы Отечественной войны прошли для него особенно тяжело, если не мучительно! Быть в стороне от исторических событий, не в кадрах любимой армии, не на фронте, болеть все эти грозные и прекрасные годы в далеком тылу, похоронить там горячо любимую мать, вернуться в Москву на подступах к победе еле выздоравливающим человеком, которого порядком забыли, — для Луговского было поистине страшно!»

Хотя годы войны и были проведены Луговским не на фронте, а в тылу, все равно они явились для него огромной школой идейного и душевного опыта.

Возвращаясь в Москву осенью 1943 года, он уже вез с собой рукописи многих поэм, впоследствии вошедших в «Середину века».

В автобиографии, датированной 3 ноября 1944 года, Луговской сообщал: «Написал книгу, которая называется «Книга жизни» (40 поэм) — по-моему, — самое интересное и ценное в моем творчестве. Размер чудовищный (13 000 строк). Слушая мнения друзей, полагаю, что эта книга действительно значительный этап в моей поэтической биографии».

Через десять лет Луговской назовет эту книгу «самым крупным произведением в своей жизни».

Однако разговор о «Середине века» еще впереди, а сейчас мы должны обратиться к первой послевоенной книге Луговского, вышедшей в 1948 году. Это была третья книга «Большевикам пустыни и весны».

«Великие испытания, пережитые нашим народом во время Великой Отечественной войны, — писал Луговской, — заставили меня во много раз глубже подходить к самым любимым и заветным для меня темам. Когда я снова вернулся в дорогую для меня Среднюю Азию, дорогую еще и потому, что на ее земле осталась могила моей матери, я как будто бы другими глазами взглянул на любимых мною героев, на сыновей и дочерей этих людей. Я видел расцвет республик Средней Азии...»

Открывающее третью книгу «Большевиков» стихотворение «Ночь над Боз-Су» начинается следующей строфой:

В синей дымке луна.
Пролетают чирки над Боз-Су.
Степь за шумной рекой
дышит радостью новой травы.
Всю бы землю обнять,
всю земную, ночную красу
В черных вздохах полей
и дремотных призывах совы.

Так уже с первого стихотворения, с его первых строк, мы снова оказываемся в поэтическом мире Луговского с присущим ему напряженным лиризмом.

Восторженное чувство единения с окружающим миром, издавна характерное для Луговского, достигает особой остроты в его послевоенном творчестве.

«Всю бы землю обнять, всю земную, ночную красу...» — это восклицание не напрасно вырвалось у поэта. В нем выражается не минутное ощущение, а именно чувство, с некоторых пор особенно властно овладевшее им.

В стихотворении «Журавлиная ночь» (1953) читаем:

Вот улицы —
там человеческий уют,
Вон пароход —
лебедки груз берут.
О, если б можно было
это все
принять в себя,
Не расплескать
и не рассыпать,
жить во всем!

То же чувство по-разному выражено во многих послевоенных стихах Луговского.

Вспомните, например, стихотворение «На переговорной»,

написанное в 1952 году и вошедшее в четвертую книгу «Большевиков».

По использованному в нем поэтическому приему оно напоминает написанное на шестнадцать лет раньше стихотворение «На улице дождь». Поэт, находящийся за много тысяч верст от любимой, разговаривает с ней по телефону. В одном случае из Парижа («О, только бы слышать твой голос! На улице дождь. Далеко качается песня. На улице дождь. Дорогая!»), в другом — с некоего безымянного строительства («Товарищ диспетчер, когда вы дадите Москву?! На линии! Номер! Ты слышишь меня, дорогая?»).

Стихотворения «На улице дождь» и «На переговорной» не только перекликаются друг с другом по приему, но и написаны в одинаковой поэтической тональности. Сопоставьте следующие строки: «О, только бы слышать твой голос! На улице дождь. Говори — летят ли двенадцать ударов с кремлевских завьюженных башен?» («На улице дождь»), «И слышать на кромке пустыни, как всюду, как всюду, Москву, кремлевскую песню курантов, ведущих уверенно время» («На переговорной»). Тот же ритм, та же поэтическая интонация, тот же образ кремлевских курантов...

В стихотворении «На переговорной» поэт рассказывает любимой о том, что он видит на строительстве: «Всю ночь в общежитье приглушенный топот сапог», «В столовой до полночи летчики гонят чаи, и девушки входят с охапками огненных маков» и т. д. Знакомая картина строительной площадки, где все — в движении, ничто не установилось и не установится до тех пор, пока строительство не будет закончено.

О стихотворении «На переговорной» хорошо написал Тихонов в предисловии к книге Луговского «Стихи о Туркмении» (Ашхабад, 1955): «Если вы возьмете стихотворение



В. Луговской. 1928 г.

«На переговорной», то вся бурливая, пестрая, пронизанная рабочим вдохновением суматоха и организованная, как на фронте, повседневность этих мест охватит вас таким жадным и сильным ощущением огромного человеческого бытия, что вы не сможете не поверить и в девушек с охапками огненных маков, и в группу фотосъемки, и в телеграфные шуршащие бланки, и в гудение бесконечных машин, и в молодую весну, стоящую над всем миром».

Рассказав своей любимой о бурильщиках, летчиках, геологах, об их нелегком, но молодом и веселом быте, поэт восклицает:

И все это, знаешь,
мое,
понимаешь —
мое!
Как будто бы все это — я,
молодой, чернобровый!
Огромное,
человеческое
бытие,
Дорога
и жажда минутного крова.
Жить,
с гордостью жить,
не мигая глядеть в синеву.
Всю радость,
весь труд людей
нести как счастливое
бремя!

Теперь Луговской уже не смог бы написать: «Возьми меня в переделку и двинь, грохоча, вперед». Такое обращение было бы просто лишено смысла. Ведь «все это, знаешь, мое, понимаешь — мое! Как будто бы все это — я...».

Когда-то Маяковский написал: «Моя милиция меня бережет». Находились люди, на этом основании ядовито упрекавшие поэта в чрезмерной любви к личным местоимениям и чуть ли не в «ячестве». Но уже и в 1927 году, когда появилась поэма «Хорошо!», было ясно, что в данном случае личные местоимения не выражали ничего, кроме радостного ощущения тесной связи поэта с обществом, строящим социализм.

Чувство тесной общности с миром — основа лиризма, который характерен для послевоенного Луговского. Речь идет не о том, что Луговской написал после войны много лирических стихов, — кто их только не писал! Речь идет о том, что его поэзии присуща совершенно особая концентрация лирического чувства, достигаемая поистине буйной, плещущей через край эмоциональной образностью.

Вот, например, начало стихотворения «Председательница» (в первом издании — «Турсун-ой»): «Из рыжего пламени грозных весенних закатов, садов, на заре обливающихся то золотом, то серебром...»

Мы сразу попадаем в поэтический, полусказочный мир. Грозные весенние закаты — уже само по себе достаточно энергично. Многим поэтам такой энергии хватило бы с излишком. Но только не Луговскому! Так возникает *пламя* грозных весенних закатов, да еще к тому же *рыжее* пламя! Так возникают сады, обливающиеся на заре то золотом, то серебром...

В первой редакции стихотворения «Фархадстрой» была такая строка: «Быки, и река, и скалы горят в азиатском огне». Луговскому, видимо, показалось, что этого недостаточно. Последняя редакция строки выглядит так: «Быки, и река, и скалы пылают в полдневном огне». Не горят, а пылают!

Стихотворение «Новый район» когда-то начиналось так: «Утро какое! — Прямо не верится, чтобы такое могло быть. Будто охвачены пламенем синим клуб, тополя, райком». Потом Луговской исправил: «Будто пылают внутри сапфира клуб, тополя, райком». Не охвачены синим пламенем, а пылают! Да еще внутри сапфира!

Романтически окрашенная преувеличенность образного мышления всегда была свойственна Луговскому.

На вечере, посвященном шестидесятилетию своего покойного друга (он состоялся 25 мая 1961 года в переполненной большой аудитории Политехнического музея), Антокольский процитировал строку из стихотворения, которое Луговской прочитал ему весной 1923 года и которое никогда не было опубликовано: «Исполинские гулы пространств». Он назвал ее необыкновенно характерной для Луговского.

Луговской всю жизнь любил повышенность тона, преувеличенность образов, торжественность эмоции.

Этим всегда определялся у него выбор эпитетов. Вот несколько примеров из книги «Сполохи»: «Леса набухают *стопудовым* звоном», «*Стоградусный* шквал налетел», «*Громоподобный* слышался напор», «Под *буреподобным* гуденьем подков», «*Исполинская* южная ночь», «Кипариса *чудовищный* кокон», «*Огромный,* как смерть, император».

В «Сполохах» был «стоградусный шквал», а в «Европе» — «*стоградусный* шторм», «*громовая* сила», «*мильоноголосый* город», «*тысячелетний* мрак», «*огромное* молчанье».

В первых книгах «Большевиков» нередко встречались такие поэтические преувеличения: «Снова кровавые реки тюльпанов льются в глухие скважины гор», «Отовсюду, в восторге свиваясь, колышутся ветви. Солнце валится вниз — его можно рукой ловить», «Это чрево весны, это были ве-

сенние роды. От обилия звезд закрывались пологи век», «Заря кидала медные ножи», «К самому солнцу заката шла огненная долина», «Над миром кипел и курился нежно-кровавый дым», «Как струи речные текут наши лица».

Эмоционально приподнятая, повышенная, преувеличенная стилистика особенно характерна для «Каспийского моря»: *«Нестерпимо* пылали стекла», «Свободный шум *неслыханных* времен», *«Несравненный* простор», *«Невыносимый* простор», *«Неизмеримая* мгла», *«Непроходимый* зной». И, как в каждой книге Луговского, *«стоярусные* огни», *«стоокий* весенний сад», *«стобашенный* Лок-Батан» и т. д.

Романтическая преувеличенность образного мышления с особенной силой ощущается в двух последних книгах «Большевикам пустыни и весны».

Здесь все пылает, полыхает, пламенеет с удвоенной энергией: «На западе алая кровь полыхает», «Синь пылает день-деньской в большом окне», «Гори, пылай, мой пламень голубой!», «Косматое солнце, над миром пылая, стекает ручьями тяжелого пота», «Солнце восходит! Пылающий свет», «Ярче зари ледники пламенеют», «Стеной огня пылает высота», «Цветы полыхали коврами густыми».

По-прежнему характерны для поэтической стилистики Луговского эпитеты «огромный», «исполинский», «яростный». Например: «огромный мир человеческого житья», «огромная тишина», «огромное человеческое бытие», «исполинские жуки», «исполинское дыханье», «исполинский свет», «исполинский ад», «яростные фары», «яростное солнце», «яростная луна», «яростный зной», «яростный свет» и т. д.

Вот как выглядит иногда у Луговского уже самое начало стихотворения: *«Невозможные* силы весны поднимались по жилам» («Земли Красной Звезды»), «Ты видишь, что краски сейчас *невероятно* ясны» («Фархадстрой»).

Увидев снова дорогую его сердцу Среднюю Азию, Луговской писал в стихотворении «Возвращение»:

Как будто уснул, и проснулся, и вышел
В юные годы и гордые сны,
Чтоб, задыхаясь, все выше и выше
Пела душа, дожидаясь весны.

В этих строках сразу узнается Луговской, его поэтический голос, его интонация, его эмоциональная щедрость, его образный склад.

Ранней весной 1947 года, снова оказавшись в Средней Азии, Луговской впервые после войны так глубоко, всей грудью, вдохнул воздух жизни, страны, борьбы.

7 марта 1947 года он писал своей жене, Елене Леонидовне Быковой: «Жаворонки стоят в небе, как проклятые. Ночью звезды с яблоко величиной. Зори в сине-алых облаках. Трактора работают круглые сутки. Все деревья (кроме яблонь, вишен, персиков) в цвету. Над рекой Боз-Су свищут утки крылышками. Прилетели дрозды. Засыпаю без всяких люминалей, ибо только пешком километров пятнадцать отмахаешь. Заново рождаюсь. Масса интересного, масса тем. Настроение отличное... Не ожидал, что во мне еще столько пороху!»

29 марта он писал: «Приехал в Фархадстрой под утро. Встретили меня очень хорошо. Целые дни разъезжаю и хожу по каналам, плотинам и пр. Это все для Средней Азии совершенно ново и оригинально. Главное: это прекрасное чувство новых горизонтов и здорового утомления. Работаю головой, глазами и плечами».

1 апреля: «С 10 до 7 вечера ношусь по всем стройкам, каналам, агрегатам, заводам, участкам, секциям, станциям и

пр., и пр. Часам к 10 еду на ночные работы. В 12 обратно, ужинать и спать (без задних ног). Чрезвычайно много интересного. Стал черный как сапог. Только сильно жадность одолевает, слишком много смотрю... Кончаю, машина пришла, тащат на ночную смену смотреть на электросварку и клепку».

Первый раз поэт побывал в Средней Азии без малого двадцать лет назад. Сколько воды утекло за это время! Какие грозы прогремели над родной страной! И вот — «снова как прежде. Снова тюльпаны на сизых увалах. Снова весна».

«Так, значит, Азия все та же?» — спрашивает себя поэт в другом стихотворении и отвечает: — «Нет, не та». И хотя он, конечно, не может не вспоминать «все, что прожито давно, — всех товарищей, попутчиков, друзей, и коней, и путь-дорогу прежних дней», — но не воспоминания ведут его снова в издавна знакомый, радостный мир большевиков пустыни и весны: «Но не жалость о былом лежит в груди — жажда видеть то, что будет впереди».

Первая послевоенная встреча с Луговским убеждала читателя, что взгляд поэта не утратил прежней проницательности, а способность видеть «все, что заново вершится на земле», лишь обострилась после того, как «прошла годов громада, весь мир перевернувшая война».

И действительно, в третьей и четвертой книгах «Большевикам пустыни и весны» (или «Пустыни и весны», как их стал именовать автор), поэтически воспроизведены поистине гигантские трудовые подвиги, которые были совершены после войны народами Средней Азии, да, конечно, и не только Средней Азии.

Когда-то, в первой книге «Большевикам пустыни и весны», поэт писал:

Привезли плуги и наспех делят.
Агроном
измучен и нездоров.
Каждый день
(вот уж третью неделю)
Ждут обещанных тракторов.

Такова была посевная в Средней Азии тридцатого года.

Не ту, совсем не ту Среднюю Азию увидел поэт после столь продолжительной разлуки. И посевная, которую ему снова пришлось наблюдать почти через двадцать лет, тоже была совсем не та: «Вся республика пашет. В райкомах всю ночь не до сна», «Может быть, никогда лемеха так не резали полосу», «Посевная идет днем и ночью, в лучах и кострах».

Как характерна для Луговского строка: «Посевная идет днем и ночью, *в лучах и кострах»!* Сравните ее со строкой из стихотворения «В галерее Айвазовского»: «И море Черное неслось *в ночах и зорях».*

Раннего Луговского вряд ли можно упрекнуть в пристрастии к среднеазиатской экзотике. Но все-таки было же в первой книге «Большевиков» стихотворение «Змеевик». В нем рассказывалось о старом дервише, который игрой па флейте привлекал к себе змей, а затем сдавал их «Госторгу по полтиннику погонный метр».

Это стихотворение, кажется ни разу не переизданное Луговским, как будто разоблачало экзотику: ведь таинственное мастерство дервиша служило не какому-нибудь древнему идолу, а всего лишь Госторгу... Но такое разоблачение экзотики было одной из форм невольного увлечения ею.

В третьей книге «Большевиков» Луговской пишет о людях вполне обыкновенных профессий: о «враче полей» — агрономе, о «мастерице хлопковых полей» — знатной звень-

евой, о «простой девчонке» — трактористке, о старом колхозном садовнике, о женщине — председателе колхоза.

Некоторые из этих стихов больше удались поэту, другие — меньше, но все они отличаются стремлением раскрыть то глубоко поэтическое начало, которое есть в труде каждого советского человека, без остатка отдающего свои силы родной стране.

Ранним стихам Луговского о Средней Азии порой не хватало поэтичности. Все было правильно, но подчас суховато, чересчур деловито и поэтому иной раз смахивало на прозу:

Я тебя спрашиваю,
страна моя:
разве слыхала ты,
Что в руках твоих жестких
есть и такой рудник —
Пять кибиток,
шестнадцать рабочих,
завхоз и бухгалтер
И донбасский штейгер —
седой большевик?

Явными прозаизмами грешат и некоторые стихи о Средней Азии, написанные Луговским в послевоенное время. Поэт включил в свой двухтомник слабое стихотворение «Вечер в колхозе», относящееся к четвертой книге «Большевиков». Приведу несколько строк из него без сохранения авторской разбивки: «Вот бетонное зданье колхозной ГЭС, новый клуб, новый зал на семьсот мест, школа средняя, новый родильный дом, магазин, заваленный всяким добром. Но не в них основное дело, хоть известны они молве, — дело в людях, которые были на Выставке нашей в Москве...»

В третьей книге «Большевиков» тоже не все на уровне Луговского (непомерно растянут «Фархадстрой», поверх-

ностны и риторичны «Комсомольское общежитие» и «Рядовым работникам ЦК»), но во многих случаях поэт добивается успеха, действительно раскрывая поэзию труда.

Один из приемов, часто встречающихся в стихах Луговского, — неожиданное расширение рамок стихотворения, когда огромный мир, окружающий человека, врывается в повествование о нем, подхватывает его и как бы благословляет на новые поиски и свершения.

В стихотворении «Яхшигюль» есть такие строки: «Выше, выше всходи, Яхшигюль. Вижу — в черных зрачках звеньевой тлеет женское горе, — таких не потушишь углей». После этих строк стихотворение неожиданно как бы взмывает в поднебесье: «Но весенние звезды стоят над ее головой...» На некоторое время мы словно забываем о Яхшигюль:

Те счастливые звезды
    омыты веселым дождем.
В небе — словно павлиньи хвосты,
    за оградою шорох.
Мальчик — мартовский месяц
    сегодня дождями рожден,
Он бежит,
    изогнувшись,
                на свежих просторах.

Но на самом деле продолжается разговор о Яхшигюль, потому что и счастливые звезды, омытые веселым дождем, и рожденный дождями мальчик — мартовский месяц существуют для нее, окружают ее, поддерживают ее. Это как бы символ тесной связи Яхшигюль с миром, во имя которого она трудится, которому отдает все свои силы.

Поэтичность изображаемого часто подчеркивается образом весны, властно врывающимся в повествование. Например, в «Ночи над Боз-Су»: «Телефоны трещат. Вездеходы

блуждают в полях. *Это ночью победу ведет молодая весна».* Или в «Фархадстрое»: «Дымы в небо вставали столбами величавее всех колоннад. *Задышало весной и пустыней».* Или в стихотворении «На переговорной»: «Там запахи глины и камня — геологи возятся с кернами. *И, вся улыбаясь, стоит молодая весна».*

Наряду со стихами о людях в третьей книге «Большевиков» есть стихи о заводах, городах, строительствах. Это стихи о новой Средней Азии. Таковы «Город огней», «Новый район», «Фархадстрой», «Беговат». В каждом из них мы попадаем в тот поэтический, полусказочный мир, в котором город кажется «храмом огнепоклонников», над мартенами кружит, как их верный страж, «медленный орел», а краски так ясны, «как будто бы мир лишь вчера родился и курится под яростным солнцем первой на свете весны».

В «Городе огней» поэт ведет речь о нефти. Перфоратор входит в земную глубину,

И мнится мне,
что там,
в глубинах гор,
Не мрак,
а звезд весеннее сверканье,
Неукротимых, мощных жизней спор,
Тяжелое, глубокое дыханье.

Для Луговского с его поэтическим ощущением мира даже в земных глубинах сверкают весенние звезды...

И уж конечно тут же «весенний ветер — поводырь души. Он бьет крылами, счастлив и неистов...».

(Кстати, Луговской несколько раз пересматривал этот образ, видимо придавая ему особое значение. Только что процитированные строки мы находим в третьей книге «Большевиков», вышедшей в 1948 году. В 1949 году, выпус-

кая «Избранное», Луговской изменил начало строки: «Весенний ветер — он орел души». Но и это его не удовлетворило. В книге «Пустыня и весна», вышедшей в 1953 году, читаем: «Весенний ветер — брат моей души». Однако в двухтомном издании избранных произведений Луговской вернулся к первоначальному варианту: «Весенний ветер — поводырь души».)

Изображая в третьей книге «Большевиков» картины труда, Луговской стремится раскрыть поэтическую душу происходящих на его глазах событий.

В «Ночи над Боз-Су» есть такие строки: «Мир чудес, мир холодных цветов, белым взрывом покрывший сады...»

В стихотворении «Новый район» изображается молодой город, выросший где-то в предгорьях Памира. Учитель, бывший фронтовик, идет в школу. Навстречу ему бежит детвора. Стихотворение вдруг переламывается, словно произошло чудо: «И вспыхнул маленький город, вся заплясала дорога радужными цветами самой яркой игры». Чудо действительно произошло, но не в маленьком городе, а в душе учителя. В стихотворении нет величественной панорамы нового района, но есть главное — новые отношения между людьми.

«Фархадстрой» не принадлежит к числу наиболее удачных стихов, вошедших в третью книгу «Большевиков». Он многословен, не лишен прозаизмов, картина строительства отличается в нем явной облегченностью. Некоторые, наиболее вопиющие строки Луговской исправил (в первой редакции, например, говорилось: «Исполинский мужик, слыша взрывов ребристый гром, нес, танцуя, по насыпи камень пятипудовый»; в окончательном варианте эта строка выглядит так: «Великан хлопкороб, слыша взрывов могучий гром, нес с улыбкой по насыпи камень пятипудовый», что улучшает дело весьма относительно).

Однако и в «Фархадстрое» тема осмысливается поэтически. После сугубо деловых строк: «Последние проговорят экскаваторы «Марион». В седой громадине ГЭС последний бетон застынет» — вновь наступает уже знакомый нам перелом: «И это ворота жизни, *ворота весны...»*

Жизненные впечатления, неиссякаемым источником которых была для Луговского Средняя Азия, не всегда воплощались поэтически. Душа того или иного жизненного явления порой оставалась нераскрытой. Но главное в третьей книге «Большевиков» — поэтическое постижение жизни, восторженное чувство тесного единения с окружающим миром.

3

На одном из своих творческих вечеров Луговской в заключение сказал: «Я думал, что меня будут больше ругать. Длинноты свойственны мне. Очень было хорошо сказано, что я иногда не могу остановиться. Старый мой недостаток».

Длинноты есть во всех четырех книгах «Большевикам пустыни и весны». При этом длинными оказываются чаще всего именно те стихотворения, в которых поэтическое осмысление темы уступает место ее очерковому решению.

В четвертой книге «Большевиков» таковы, например, стихи, в которых поэт вспоминает свою молодость.

При всей драматичности рассказанного в ней биографически достоверного эпизода «Баллада о пустыне» многословна и тяжеловесна. Риторичны и поверхностны «Великие просторы». В «Дороге на Ширам-Кум» наряду с проникновенными строками немало общих, лишенных поэзии слов.

Лишь «Ночные часы» проникнуты подлинной лирической энергией.

В одном из стихотворений, относящихся к четвертой книге «Большевиков», особенно отчетливо заметен водораздел между аморфной стиховой массой и коротким лирическим отступлением, написанным не без подъема. Я имею в виду «Октябрьский вечер».

Поэт встречает годовщину Октябрьской революции в пустыне, на озере Ясхан. Он рассказывает об этом вялыми, хотя и громкими словами: «Великий вечер Октября идет по всей стране — глашатай мира и побед величественных лет» («побед» и «лет» срифмовались, видимо, случайно). Затем идет воспоминание о днях Октября: «Я видел грозный Петроград, восставшую Москву, красногвардейцев и солдат в шинелях фронтовых», «Бой на мостах, бой на Тверской и на Никитской бой. Россия двинулась вперед движением одним» и т. д. Эти общие слова поэт, видимо, считает личными воспоминаниями о днях Октября. Но беда в том, что в них нет решительно ничего личного. А вот после них возникает короткое отступление, действительно имеющее личную окраску:

А сердце помнит бой в Москве...
Летел последний лист.
И осажденный Кремль стоял —
суровый великан.
И посвист пуль...
И знал ли я,
подросток-гимназист,
Что встречу годовщину
здесь,
на озере Ясхан!
Что через много-много лет,
судьбе наперекор,
Я принесу в седой простор
живого сердца жар

И буду слушать
из Москвы
среди песчаных гор
Тот гимн, что слушает со мной
земной летящий шар...

На смену этому отступлению вновь приходят громкие, но вялые слова: «Страна моя, мой светлый мир, какое счастье жить и слышать всюду на земле могучий голос твой!», «И вновь встают для нас слова дерзанья и борьбы, в октябрьский бой, в далекий путь на подвиги ведя...»

Отступление, которое я только что процитировал, далеко не совершенно. Но в нем все-таки ощущается «живого сердца жар» — и не потому, что он прямо упомянут, а потому, что он в самом деле согревает строфу. А раз это так, я, как читатель, готов простить поэту и невольную цитату из романса («Летел последний лист»), и традиционный «посвист пуль», и банальный «седой простор», и несколько неуклюжую инверсию («Земной летящий шар»).

Борьба подлинно поэтического слова с декламационным, звонким, а по существу вялым и пустым, происходившая в первых книгах «Большевиков», продолжалась и в четвертой.

«И все это, знаешь, мое, понимаешь — мое!» — восклицал поэт. Когда это чувство воплощалось в стихе, поэтическое слово торжествовало победу. Жизненная картина проходила сквозь сердце поэта, благодаря чему и слово приобретало лирическую силу.

Так было в стихотворении «На переговорной». То, что поэт здесь увидел, напомнило ему молодые годы: «И тянет, как встарь, пространства размах», «Как будто бы все это — я, молодой, чернобровый».

В стихотворении «На переговорной» изображаемое воспринималось поэтом как факт собственной биографии. Не

было фактом биографии, а *воспринималось* как факт биографии. Дело, конечно, не в биографизме как таковом, а в характере восприятия. Даже самые доподлинные факты авторской биографии могут быть восприняты так, что произведение не будет иметь ничего общего с лирической поэзией. И, наоборот, факты, не имеющие отношения к биографии поэта, могут быть восприняты так, что произведение непременно станет явлением лирической поэзии. «И все это, знаешь, мое, понимаешь — мое!» — таков, если хотите, девиз социалистической лирики, один из главных признаков поэзии социалистического реализма. Чем шире и многообразнее мир, который может быть освоен поэтом как его личное, биографическое достояние, тем крупнее лирический поэт.

К четвертой книге «Большевиков» относится стихотворение «Красноводск». Оно опубликовано в двухтомнике Луговского тотчас вслед за стихотворением «На переговорной».

Вот его первая строфа:

Над отвесом красногорбым
Пламень неба голубой.
Красноводск, заветный город,
Сколько связано с тобой!

Поэт сразу подчеркивает биографический характер своей темы (упоминания о Красноводске мы находим еще в «Каспийском море»: «Хочешь — песню схвачу и под уздцы приведу? Громом влетит она в огненный Красноводск», «До самого Красноводска сумрачный дождь идет»). Красноводск для поэта — заветный город, с ним связано очень многое: «Здесь меня друзья встречали в трудный час и в легкий час», «Здесь прощалась на вокзале незабытая одна». Словом, судя по всему, стихотворение «Красноводск» просто не может не быть лирическим. Но, дочитав его до конца, мы без всякого

труда убеждаемся, что именно лирическим-то оно и не становится.

Поэт использует многие испытанные лирические аксессуары: «Над отвесом красногорбым пламень неба голубой», «Город золотисто-белый прямо в сердце мне плывет». Но на этот раз «пламень неба голубой» — да простится мне этот каламбур! — повисает в воздухе. В стихотворении господствуют общие и вялые слова: «Все иным под небом стало, старых улиц не узнать», «И теперь встают высоко новых зданий корпуса», «Солнце, плещущие флаги, жажда дела и пути»...

Стихотворение кончается так: «И прекрасен сердцу милый, строгий город Красноводск». Но я, как читатель, увы, не ощущаю ни того, что Красноводск прекрасен, ни того, что он строг, ни того, что он мил сердцу поэта. Все это существует только на словах. «Прямо в сердце мне плывет», «сердцу милый» — не более чем слова, которые не становятся лирическими, сколько бы их ни повторяли.

В четвертой книге «Большевиков» соседствуют «Красноводск» и «На переговорной», «Вечер в колхозе» и «Вечерний костер».

«Красноводск» и «Вечер в колхозе» — слабые стихотворения, «На переговорной» и «Вечерний костер» — лирические стихи, в которых голос Луговского звучит широко, свободно, раскованно.

Заставляя поэта вспоминать о прошлом, вечерний костер не порождает, однако, прямолинейных биографических реакций: «Сколько связано с тобой!» Наоборот, воспоминание остается недосказанным:

О чем ты напомнил,
Вечерний костер?
О юности, славе?



В. Луговской в Туркмении. 1930 г.

Куда ты простер
Летучие, дерзкие руки
Огня,
Позвал ли куда
Меня?

Поэт не отвечает на собственные вопросы. Воспоминание лишено той сформулированной определенности, которая характерна для «Красноводска». Лирическая поэзия, как и поэзия вообще, не отказывается от формул, но никогда не имеет дела с формулировками.

Оставаясь недосказанным, воспоминание живет и в следующей строфе стихотворения:

Я счастлив сегодня.
Палаточный кров,
Жар саксауловых дров,
Старинный огонь пути.
Дано было жадному сердцу
найти
Приют и друзей на вечерней заре.
Темнеет барханов гряда,
Пятиконечная на копре
Звезда.

«Старинный огонь пути» — вот что такое вечерний костер. Жадное сердце поэта счастливо потому, что оно греется у этого костра, потому, что оно нашло возле него приют и друзей. Оно счастливо также потому, что вечерний костер осеняет «пятиконечная на копре звезда» — символ настоящего и будущего.

Не все в «Вечернем костре» равноценно. Лирическая патетика финала в какой-то степени снижена рассудочной строкой «Величие наших работ». Но мысли о будущем, которыми заканчивается стихотворение, полны лирической силы. Дого-

рит костер, не останется от него ни следа, а пятиконечная звезда на копре будет вечно гореть, как символ молодости мира.

(Лирический образ молодости мира часто встречается в поэзии Луговского: «И сердце, как прежде, радо — чему? Я и сам не пойму — *молодости мира,* счастью моей земли», «И вечная молодость, *молодость мира,* за ними пойдет как родная сестра», «Сердце — *молодость мира* — ты бьешься в груди», *«О молодость* неслыханного мира» и т. д.)

«Вечерний костер» отличается некоторой усложненностью ритмики.

Когда мы с Луговским работали над составлением и редактированием книги «Лирика» (это было зимой 1954—1955 года), я как-то обратил его внимание на «рваную ритмику» «Вечернего костра» и попросил на досуге подумать над этим.

Луговской рассердился, что бывало с ним довольно редко.

— Не буду я над этим думать, — резко сказал он. — Нечего тут думать. Неужели вы не поняли, что так называемая рваная ритмика «Костра», — от раздражения он сказал «так называемая» по-немецки: «sogenannte», — для меня абсолютно принципиальна?

Я попробовал сказать, что строки «Темнеет барханов гряда, пятиконечная на копре звезда» не читаются как стихи.

Луговской посмотрел на меня почти с сожалением.

— Вас смущает ритмический перебой в конце строки? — спросил он. — Но разве вы не чувствуете, как именно благодаря этому перебою выделяется слово «звезда»? — И он прочел: — «Луна в серебре. Облачные города. Пятиконечная на копре звезда». Слышите?

— Слышу, — ответил я без особого энтузиазма.

— Нет, не слышите. Тогда послушайте еще: «И маки в

песках шелестят о весенней поре, и словно в гигантских руках лучей и теней череда. Пятиконечная на копре звезда». Теперь слышите? Мне важно, чтобы звезда была на первом плане. Ведь стихотворение же о ней, а не о костре.

«Вечерний костер» был включен в книгу без всяких поправок.

Известной усложненностью ритмики отличаются и другие стихотворения, написанные Луговским примерно в то же время. Таковы «Журавлиная ночь», «Белая вишня», «Карпаты». Но характерные для них ритмические усложнения (перебои, усечение строки в конце строфы и т. д.) никогда не становятся для Луговского формальными экспериментами или упражнениями в технике стиха. Они всегда имеют отчетливое смысловое значение.

Приведу пример из стихотворения «Карпаты»:

Дедовский край
лесных и нагорных чудес,
Край суровой работы,
жизни суровой,
как песня трембиты
милый.
Там, под луной,
возле самых небес,
Воинов наших
могилы.

Ритмический прием, использованный здесь, не отличается сложностью. Но любопытно, что даже и он выполняет смысловую задачу. Усечение последней строки придает ей дополнительную торжественность, подчеркивает ее скорбное звучание.

Нечто в этом роде происходит и в стихотворении «Белая вишня».

Грохочет веселый, весенний прибой.
Громадина моря
светла.
Пылает по гравию
вал голубой.
На верхнем шоссе
Вишня белая
Расцвела.

Ритмический перебой в последней строке опять-таки придает ее содержанию особую значительность. Сразу становится ясно, что цветение белой вишни имеет для поэта особый лирический смысл, раскрытию которого, видимо, и посвящено стихотворение.

4

После четвертой книги «Большевиков» и на подступах к «Солнцевороту» Луговской написал цикл стихов «Украина».

Поэт хотел посвятить свой труд «двум великим славянским народам, истории, культуре и сегодняшним дням Украины».

Этот замысел оказался выполненным лишь отчасти.

Наряду со стихами, написанными с достойной Луговского лирической силой (я имею в виду прежде всего «Карпаты» и «Свадьбы»), в цикл «Украина» вошли стихотворные очерки, явный схематизм которых не в состоянии скрыть ни декламационная патетика, ни чрезмерно броская образность. Таковы, например, стихи, которые невольно хочется назвать зарифмованными историческими очерками, — «Думы», «Иван Федоров», «Шевченко на Аральском море». Конечно, и в них, как всегда у Луговского, время от времени заявляет о себе истинная поэзия, но ее проблески тонут в потоке су-

хого, рассудочного или слишком звонкого, псевдопоэтического слова. Вот случайно попавшая в стихи цитата из биографического очерка о первопечатнике Иване Федорове: «И люди простые ему помогали, и грош свой последний несли ему те, кто в горе и бедности изнемогали. И умер он в горе и нищете». А вот высокопарная декламация, которой на этот раз подменяется напряженный лиризм:

Высоки наши звезды,
бессмертен созвездий огонь.
Звездный Воз
тянет к югу
небесный, сияющий конь.
Дай мне руку.
Всей радостью дружбы
и братством пути
Я клянусь в моем сердце
звезду Украины найти.

К сожалению, неудачны и некоторые стихи, посвященные людям сегодняшней Украины («Юбилей капитана», «Старая звеньевая»). Поэт хотел изобразить во весь рост шестидесятилетнего черноморца, служившего юнгой еще на «Потемкине», и героиню труда — старую украинскую звеньевую, обогнавшую всех в своей трудной работе. Но создать живые человеческие образы ему не удалось, так как его рукой на этот раз водило одно лишь умиление. В «Старой звеньевой» Луговской применил (и, кажется, с еще меньшим успехом) уже знакомые ему поэтические средства: «С десяти годов недосыпала, темной в революцию пришла, грамоте училась на привалах, красной санитаркою была («Кухарка Даша»), «Недосыпала, людей ободряла, колхоз поднимала, в трудной работе всех обгоняла» («Старая звеньевая»).

«Думы», «Иван Федоров», «Юбилей капитана». «Старая

звеньевая» носят очерковый характер, хотя автор и пытается насытить их (да простится мне это выражение) поэтизмами типа «бессмертен созвездий огонь», «и небо вновь в созвездьях пламенеет», «заря, раскрывшая пурпурные ворота» и т. д. Таких «поэтизмов» немало и в стихотворении «Шевченко на Аральском море»: «Кинул сердце на волю в бессмертных стихах», «Золотые безветренные вечера», «Сияющие паруса» (а в «Думах» — «Небесный сияющий конь», а в «Иване Федорове» — «Сияющий свод небесный»). «Поэтизмы» легко уживаются с такими, мягко выражаясь, прозаическими строками о Шевченко: «И задумчивый, добрый казахский народ воздавал ему самый сердечный почет». Это происходит потому, что и «поэтизмы» и прозаизмы одинаково далеки от настоящей поэзии.

Совсем иной характер носят стихотворения «Карпаты» и «Свадьбы». Они написаны примерно в то же время, что «Журавлиная ночь» и «Белая вишня» (1953—1954). От этих наиболее зрелых произведений своей послевоенной лирики Луговской прямым путем пришел к «Солнцевороту» и «Синей весне».

Много лет назад в докладе «Мой путь к пролетарской литературе» Луговской говорил: «...Мне казалось, что само по себе мое творчество приподнятое, стоящее на каких-то подмостках. С этого я начал, и, может быть, с этим я не расстанусь, потому что мне с этим расстаться будет трудно, а для того, чтобы уверенно и спокойно идти по основной и большой линии творчества, эту приподнятость тона, повышенность и торжественность эмоции я оставлю у себя».

Луговской точно определил художественное своеобразие собственной поэзии.

Сложность состоит, однако, в том, что поэтические черты, о которых он говорил, определяют не только силу его твор-

чества. Повышенность тона и торжественность эмоции нередко оборачивались у него ложной значительностью, высокопарностью, декламационностью. Луговской и сам понимал это. К недостаткам своих стихотворений, кроме длиннот, он относил «какую-то ненужную торжественность, когда можно простыми человеческими словами сказать лучше, чем пышным образом». В «Синей весне» он ставил перед собой задачу «отобрать самое дорогое в сокровищнице нашей жизни, нашей культуры, нашей истории и это лирически передать, без ложного пафоса и декламации».

Ненужная торжественность, пышные образы, ложный пафос, декламационность — все это реальные недостатки многих стихов Луговского. То, что я условно назвал «поэтизмами», может быть, точнее было бы назвать пышными образами, страдающими ненужной торжественностью.

Но Луговской все-таки недаром говорил о *ненужной* торжественности. Отказаться от торжественной приподнятости стиха вообще он не мог — это значило бы для него отказаться от самого себя. Его поэзия действительно стояла «на каких-то подмостках», но в одних случаях это было ее крупным недостатком, а в других — крупным достоинством...

В стихотворении «Дума» это было недостатком. В «Карпатах», «Свадьбах», «Журавлиной ночи», «Белой вишне» — достоинством.

Я уже цитировал начало «Белой вишни». С первых же строк этого стихотворения поэт вводит нас в особый лирический мир, где все приподнято, торжественно, празднично. Преувеличенность образов нарастает от строки к строке, достигая кульминации в середине строфы: «Пылает по гравию вал голубой».

Однако все это только фон, на котором происходит главное — цветет белая вишня. Она цветет, «как в былые года»,

вызывая в воображении поэта образ девушки, которая появляется в окне и «долго в ночное глядит бытие». Два лирических образа возникают и начинают развиваться в стихотворении — девушка в окне и цветущая белая вишня. Мало-помалу они сливаются воедино. Мы уже не можем в точности сказать, к кому обращается поэт. В стихотворение входит вечная правота молодости, новые песни которой звенят и ликуют кругом. Поэтом владеет острое ощущение бесконечности жизни, он свято верит в мудрость ее непреложных законов, он утверждает и славит ее:

Чудесное деревцо,
вечно весною сияй,
Осыпай
Лепестками своими других.
Пусть пары, обнявшись, целуются рядом с тобой,
Укрыты счастливой судьбой,
Пусть слышится в небе
Стремительный клич
Пролетающих стай,
Для сердца всегда дорогих,
Пусть молодость страстные шепчет слова
И кружится голова
От ветра, от света, от волн,
от любви,
Не знающей лжи.
Да здравствует жизнь!

Стихотворение не лишено горького привкуса. Недаром заключительные строки «Белой вишни» звучат как своего рода завещание. Но это нисколько не снижает ее жизнеутверждающей силы. Цветение белой вишни символизирует победу вечной молодости над временем, над старостью, над самой смертью.

«На волю, на счастье, на радостный бой летит, задыхаясь,

волна», — пишет поэт. Воля, счастье, радостный бой — не таков ли завидный удел нового поколения, которому он передает эстафету вечной молодости?.. Вместе с этой эстафетой новому поколению как бы вручаются и цветение белой вишни, и «стремительный клич пролетающих стай, для сердца всегда дорогих» — тех самых журавлиных стай, в образе которых неизменно воплощалась для Луговского поэзия человеческого бытия.

Этот образ мы находим и в другом стихотворении, которое так и озаглавлено — «Журавлиная ночь».

Так же как «Белая вишня», «Журавлиная ночь» — это лирическое раздумье о жизни, о ее законах, о ее вечном движении, о месте человека в ее стремительном потоке. Это лирический разговор с любимой женщиной: «Возьми в подарок эту ночь и ею завладей. Друг сердца моего, ведь к нам пришла весна!» Поэта охватывают радость бытия, счастье своей безраздельной слитности с жизнью. Он жадно воспринимает все, что видит вокруг: открытое кино, морской залив, улицы, пароход...

Когда-то в стихотворении «Пила» Луговской писал: «Она звенит, звенит, все ближе, ближе, восторгом наполняет бытие». Восторг бытия упомянут здесь не случайно. Во многих лирических стихах Луговского радостное приятие жизни приобретает столь острый характер, что становится уже не просто оптимистическим чувством, а именно восторгом, почти исступленным восторгом бытия.

За много лет до «Журавлиной ночи», в стихотворении «Ночлег» («Каспийское море») Луговской писал:

Я бы этот мир старинный
Трижды погрузил в рассвет,
Я б осыпал все долины
Звоном утренних планет.

Исступленный восторг бытия, безудержное желание сделать мир праздничным, осыпать его «звоном утренних планет» или «живых огней дождем», вечное стремление «на волю, на счастье, на радостный бой» — таковы характерные черты философской лирики Луговского вообще и «Журавлиной ночи» в частности.

«Это мы, — обращается поэт к своей любимой, — домов огни, деревья, люди, музыка и ветер». Так он представляет себе любовь, так он воспринимает окружающий мир.

«Белая вишня» и «Журавлиная ночь» — произведения философской лирики Луговского в ее, так сказать, чистом виде. Философские раздумья служат одновременно и материалом и содержанием этих стихов.

Иначе обстоит дело в стихотворении «Карпаты».

Поэт изображает близкий его сердцу «гордый и мирный край» — Верховину, Карпаты, «гребень славянских стран». Вот «девушка с парнем целуются жадно и быстро», — «Будь счастлива, милая девушка». Вот «выбегают школьники, надевают короткие лыжи»,— «Доброй вам ночи, мальчики, спешите скорей по домам, учите уроки, ужинайте, засыпайте». Вот «венгерские юноши едут с границы к звездам Москвы жить и учиться», — «Добрый путь, вам, товарищи, добрый путь!» Сердце поэта переполняют любовь и нежность к людям, страстное желание видеть их счастливыми. В то же время он не может забыть о минувшей войне: «На высях орлиных могилы солдатские. Горы Карпатские, горы Карпатские!»

Воспоминание о героях, отдавших жизнь за счастье гуцульского края, заставляет поэта задуматься о себе: «В полночь такую лунную в мерцающей тишине время нетерпеливо сердце буравит мне». Нечто в этом роде он писал во второй книге «Большевиков»; «По ночам, в непроходимой чаще вре-

мени все чаще слышу я, как ревет в крови моей летящей грузная махина бытия». Поэт вспоминает тысячи лиц и событий, размышляет о себе, о своем труде, о жизни и смерти.

«Карпаты» должны быть поставлены в один ряд с лучшими философско-лирическими стихами послевоенного Луговского. Вот уж о «Карпатах» не скажешь, что они носят очерковый характер!

Поэт изображает, как гуцулы весной сплавляют плоты по клокочущей горной реке. Созданная им картина стремительна и полна напряжения. «Летят на плотах, *как на лыжах»,* — говорит поэт о гуцулах, и перед нами возникает отчетливый зрительный образ, проникнутый трудным и опасным движеньем. Мы почти физически ощущаем, как по ходу этого движенья *«дрожат и гнутся* плоты в полтораста тонн». Несколько раз поэт почти приказывает: «Стоять» («Стоять, задыхаясь от ветра», «Стоять, глядя смерти в глаза», «Стоять, побеждая уменьем», «Твердо стоять до конца»), благодаря чему картина становится особенно напряженной. Этому способствует и подбор эпитетов: «клокочущая гроза», «горячий пот», «яростное лицо».

Но вот движение закончено. Плот выведен «в тихие воды, в говор людских голосов». Какой плавной кажется эта строка после только что пережитого бурного и стремительного спуска по клокочущей реке!

Картина сплава заставляет поэта задуматься о себе:

Вот так я увидел ночью
                    весеннюю пляску рек
И радовался под снегами,
                    что жив я,
                              что я человек,
Что можно стоять,
                не сгибаясь,
                         у смерти на самом краю,

Родине отдавая
все песни,
всю силу свою.
И я позабыл этой ночью,
что мне уж немало лет.
А если лететь, как ветер,
тогда ведь и смерти нет.

После этих строк идут еще четыре, которыми стихотворение и заканчивается. Последняя из них звучит так: «Горная Украина, как много ты сердцу дала!» Ее неожиданная холодная рассудительность резко контрастирует с тем, что пришлось пережить поэту и нам вместе с ним. Предыдущие же строки, в которых поэт осмысливает увиденную им «весеннюю пляску рек», сильны как раз тем, что находятся, так сказать, на уровне пережитого. Их эмоциональное содержание, на первый взгляд, традиционно: поэт стремится брать пример с людей, которых он увидел и описал. Такие строки мы можем без труда найти в творчестве многих советских поэтов. Вспомните хотя бы последнюю строфу «Думы про Опанаса» Багрицкого. Но привычно-традиционное, как это ни странно, оказывается порой вечно новым, ибо новизна человеческого бытия неисчерпаема и учиться у него, брать пример с его героев — значит каждый раз делать это по-своему, каждый раз открывать для себя нечто новое и неизведанное.

Поэтому и лирический финал «Карпат» при всей его внешней традиционности звучит по-своему, заставляя нас задуматься над силой человеческого духа, побеждающей смерть: «А если лететь, как ветер, тогда ведь и смерти нет»...

С «Карпатами» тесно связано стихотворение «Свадьбы».

Одна за другой проносятся перед глазами поэта веселые колхозные свадьбы: «Сани, сани, сани, сани в пестрых лен-

тах и цветах». Поэт от всей души желает счастья колхозным молодоженам: «Славной жизни вам и счастья, пролетевшие друзья!» Так же, как в «Карпатах», он задумывается о себе:

Я задумался глубоко,
растревожен сердцем я.
Где вы, годы молодые,
замирающий простор,
Исполненье всех желаний —
смелый юношеский взор?!
Все я в жизни понимаю,
но поймать уж не могу
Маленькую птицу счастья
на заветном берегу...

Эти строки перекликаются с финалом «Белой вишни». Горечь, которая там едва ощущалась, звучит здесь вполне отчетливо. Она порождена зрелищем чужого юного счастья.

(«Птицу счастья» Луговской называет маленькой. Этот, казалось бы, нейтральный и мало что выражающий эпитет имеет в его образной системе особую, резко индивидуальную окраску. Поэт вкладывает в него свое, глубоко личное содержание, как бы переосмысливает его. Он пользуется им, когда хочет, чтобы его голос зазвучал с особенной интимностью, проникновенностью, я бы сказал — нежностью. Например: «Вот мы ходим, дорогая, возле маленьких могил», «Отчего приходит счастье — маленький бегущий свет», «Слушай маленькие тайны лета», «Так протягивай всем птицу маленькую — ладонь», «И, как маленькие грелки, башмачки струят тепло». Конечно, этот эпитет иногда имеет у Луговского и свое вполне обычное, прямое значение, но чаще он несет не столько смысловую, сколько эмоциональную на-

грузку. В стихотворении «Барсук» поэт пишет: «Для маленькой твоей души раскрасил мак поляны». Здесь эпитет употреблен уже прямо вопреки его обычному смыслу.

Примерно так же переосмысливает Луговской и эпитет «легкий»: «Полюбил я тебя потому, что скитался и звал, точно легкое чудо, одну синеокую волю», «В этот час тебя, хоть легкой тенью, здесь сейчас я б увидать хотел», «Легкое счастье пленяло меня и легкая пыль дорог», «Знаю на картах, среди широт, легкую розу ветров», «Мальчики играют в легкой мгле», «Легкий светлячок, комочек света, где ж ты скрылась, девочка моя?», «Иди, одаряя природу, прохожих, робкую зиму лукавой, чуть виноватой, легкой улыбкой знанья» и т. д.).

В брошюре А. Туркова о Луговском есть такое место: «Шло время, и кое-кто уже готов был сравнить В. Луговского с некогда мощным, но затем потухшим вулканом. Но, читая его последние сборники (речь идет о «Солнцевороте», «Середине века» и «Синей весне». — *Л. Л.*)... убеждаешься, что В. Луговской много и напряженно думал «о времени и о себе» и жаждал поделиться с людьми накопленным, понятым, прочувствованным за бурный XX век».

Несколькими строками выше автор брошюры заканчивает разговор о вышедшей в 1941 году книге «Новые стихи». Таким образом, в послевоенном творчестве Луговского он ценит только «Солнцеворот», «Середину века» и «Синюю весну».

Слов нет, последние три книги Луговского — выдающееся явление не только в творчестве их автора, но и в советской поэзии вообще.

Значит ли это, однако, что в послевоенном творчестве Луговского вообще существуют только «Солнцеворот», «Середина века», «Синяя весна»?

Со всей требовательностью подходя к тому, что было создано Луговским после войны, нельзя не назвать многих стихотворений из третьей и четвертой книг «Большевикам пустыни и весны» («Возвращение», «Ночь над Боз-Су», «Председательница», «Яхшигюль», «Ночные часы», «Ученые спорят», «Вечерний костер», «На переговорной», «Земснаряд №...», «Сине-море»), а также стихотворений «Белая вишня», «Журавлиная ночь», «Карпаты», «Свадьбы».

Прочитав эти стихи, каждый непредубежденный читатель скажет, что в лице их автора он имеет дело с действующим, а не потухшим вулканом...

Глава четвертая

«ДЛЯ ТРЕВОЖНОГО СЕРДЦА ГРАНИЦЫ НЕТ»

1

В октябре 1950 года я встретился с Луговским в Ялте, в писательском Доме творчества.

Луговской любил Ялту и бывал в ней очень часто.

В стихотворении «Прощанье с юностью», впервые опубликованном в «Мускуле», есть такая строфа:

И я ошалею и буду писать,
Безвыходно, нетерпеливо,
Как пишут по небу теперь паруса
Серебряного залива.

В первоначальном варианте конец строфы звучал иначе: «Как пишут по небу теперь паруса ялтинского залива».



В. Луговской на границе. 1931 г.

Поправка сделана рукой поэта в машинописном экземпляре стихотворения, хранящемся в ЦГАЛИ [1].

«Прощанье с юностью» написано в 1926 году. Любовь к Ялте Луговской пронес через всю свою жизнь. Для Павленко, привязанного к Ялте болезнью, она была, как и для Чехова, «теплой Сибирью». Для Луговского — любимым местом труда и отдыха, постоянным источником вдохновения.

В ялтинском Доме творчества Луговской бывал почти каждый год. В архиве поэта хранится неопубликованная поэма «Каблуки», в которой изображена тревожная осенняя ночь в этом доме. В гости к поэту приходят ночные духи — «сердца камней, стропил, железной крыши, дверей скрипящих, хлопающих окон, клозетных труб, урчащих словно кошки, скрипучих южных золотых полов, сердца щеколд, замков и шпингалетов».

Поэт говорит им:

Я, господа, известен вам немало
За двадцать лет. Я, господа, бывал
Здесь ежегодно. Много сотен жизней
Прошли передо мною в этом доме.

14 сентября 1950 года, незадолго до нашей встречи, Луговской писал из Ялты в Москву Е. Л. Быковой: «Наступает осень, дни спокойнее. На сердце тоже тихо и прозрачно. Отдых получается на славу, такой, какой мне был нужен. Как будто возвращаются старые дни. Иной раз даже в голове спутается — да какой же это год? Те же кипарисы, те же дорожки, те же горы, как 25 лет назад.

...Она (Ялта. — *Л. Л.*) так мне дорога. Вот сейчас прошелся ночью по моей любимой дорожке в соснах, а город

---

[1] ЦГАЛИ, ф. 1098, опись I, ед. хр. 6.

лежит внизу, как в чаше, сияющий, вечно юный, не спящий. А у нас опять тишина. Только цикады звенят да ветер осенний шумит...»

Луговской говорил разным людям (в том числе и мне), что в Ялте ему отлично пишется.

Я не видел Луговского семнадцать лет, и меня поразила происшедшая в нем перемена. Отлично понимая, что никто из нас не помолодел за военные годы — ни тот, кто провел их на фронте, ни тот, кто оказался в тылу, — я все-таки был поражен тем, как он изменился и постарел.

Последний раз я видел его тридцатидвухлетним. Он был высокий, стройный, с густыми, разлетающимися бровями. Таким он и оставался в моей памяти. Тем более разительной была перемена. Передо мной стоял старик или почти старик, из тех, про которых говорят «седой как лунь». (Когда Луговской летом 1956 года зашел ко мне в Переделкине, дачный сосед потом спросил: «Кто этот почтенный старец?»)

Мы вспомнили 30-е годы. Как выяснилось, Луговской не забыл ни «фейербахианца», ни «волюнтариста», и мы добродушно посмеялись над нашим рапповским прошлым.

Однако много общаться с Луговским мне не пришлось. Он держался обособленно, почти ни с кем не разговаривал, редко появлялся за общим столом. Уже с утра он исчезал и возвращался поздно вечером, когда писательский Дом затихал. Несколько раз, гуляя перед сном, я видел, как останавливалась машина, из нее выходил Луговской и, ни на кого не глядя, шел в свою комнату на первом этаже маленького старого флигеля.

Однажды он позвал меня к себе и прочел два-три стихотворения. По правде говоря, они мне не слишком понравились. Помню лишь, что они были о пограничниках (видимо,

Луговской работал тогда над циклом «Граница»). И еще запомнилась среди более или менее общих мест искренняя лирическая строчка о сердце, радующемся неизвестно чему. От нее повеяло настоящим Луговским. По-видимому, это было стихотворение «Скалы Симеиза»:

И сердце, как прежде, радо —
чему?
Я и сам не пойму —
Молодости мира,
счастью моей земли,
Серебряному простору,
куда идут корабли?

Встреча в Ялте запомнилась еще трогательной и наивной гордостью, с которой Луговской рассказывал о том, что его жена, Елена Леонидовна Быкова, получила степень кандидата технических наук...

Уехал он неожиданно, ни с кем не простившись. Как-то я спросил, почему Луговской совсем перестал показываться. Мне ответили, что он уже давно уехал в Москву.

От встречи в Ялте осталось тревожное чувство. Что-то у Луговского явно не ладилось. Только лирическая строчка о сердце, радующемся неизвестно чему, странным образом обнадеживала.

Гораздо ближе судьба свела меня с Луговским в начале 1955 года. В издательстве «Советский писатель» предполагалось выпустить книгу избранных лирических стихотворений Луговского. Мне было поручено редактировать ее. Предстояло отобрать лучшие стихи и расположить их таким образом, чтобы в книге ощущался некий конструктивный замысел.

Мы работали с Луговским в полном согласии. Во всяком случае, я не помню ни одного конфликта, если не счи-

тать короткого спора из-за «рваной ритмики» стихотворения «Вечерний костер».

Однако при всей своей внешней мягкости и уступчивости Луговской был чрезвычайно упорен и даже упрям. В стихотворении «Зима», впервые опубликованном в «Новых стихах», есть такие строки: «Через много невозвратных лет я тебе протягиваю руку». Мне казалось, что «Через много невозвратных лет» — нехорошо, неуклюже сказано. «Через много лет» — естественно и просто. «Через много невозвратных лет» — тяжеловесно и громоздко. Так мне казалось. Луговской долго думал над этим не бог весть каким замечанием и обещал поискать другой вариант строки. Несколько дней спустя он позвонил мне по телефону и сказал:

— Кажется, придумал. «Через холод одиноких лет». Каково?

Возможно, что новый вариант был нисколько не лучше старого. Но вызвал его к жизни я, и, вероятно, поэтому он мне понравился. Так в «Лирике» и было напечатано: «Через холод одиноких лет». Однако, обратившись несколько позже к двухтомнику, я прочел: «Через много одиноких лет», что представляет собой, так сказать, ничейный вариант, но, в сущности, повторяет то, что было раньше.

Самое же главное было еще впереди.

Как-то, когда Луговской зашел ко мне уже в 1957 году, незадолго до смерти, я показал ему книгу «Европа», которую он подарил мне 22 апреля 1932 года с вызовом на рапповское соревнование. С тех пор прошла четверть века!

Не говоря ни слова, Луговской взял книгу и по соседству со старой надписью старательно вывел: «Через много невозвратных лет я тебе протягиваю руку. В. Л. 1957». Я был очень растроган и с чувством пожал его руку, ту самую, что он протягивал мне в стихах... Только после его ухода я по-

нял, что в эту торжественную минуту он взял у меня своего рода реванш за «Лирику»: ведь он же написал все-таки «Через много невозвратных лет»!..

Общение с Луговским во время работы над «Лирикой» носило совсем другой характер, нежели встреча в Ялте. Тревожное чувство, оставшееся после той встречи, забылось. У Луговского был вид человека, много и хорошо работающего, довольного результатами своей работы, но до поры до времени не желающего о ней говорить.

Однажды, когда я — уже не в первый раз — хвалил его лирические стихи (в частности, речь шла о стихотворении «Мальчики играют на горе...»), он вдруг довольно невежливо перебил меня и, загадочно улыбнувшись, сказал:

— Что говорить о «Мальчиках»! Вероятно, они в самом деле недурны. Но уже состарились малость. Может быть, я еще напишу что-нибудь похлеще. Очень может быть...

И я понял, что, сдавая в печать свою избранную лирику, Луговской думает о новой книге, которая ясна ему, которую он видит, которая, может быть, уже лежит на его письменном столе...

Этой новой книгой оказался «Солнцеворот».

Летом 1956 года я встречался с Луговским особенно часто. Прежде всего нас связал «Солнцеворот». Мне, как редактору, нужно было поскорее сдать его в набор, а Луговской испытывал постоянную потребность разговаривать о своей новой книге. Писатели, обитавшие в Доме творчества, где он жил, были поглощены собственными сочинениями и не очень охотно тратили время на беседы о чужой работе. Во мне же Луговской находил если не собеседника, то, во всяком случае, внимательного слушателя.

Когда я начал работу над книгой о Луговском и взял подаренный мне автором «Солнцеворот», из него вдруг вы-

пала записка, которую Луговской как-то оставил, не застав меня дома: «Я был, Я! Грущу без Вас. В. Луговской». Он грустил, конечно, не без меня, а без очередных разговоров о «Солнцевороте», в которых тогда так нуждался.

В сущности, мы с Луговским не столько работали над рукописью, сколько разговаривали о ней. Редактор книги превратился в наблюдателя за изданием. Не помню, чтобы в рукопись была внесена хотя бы одна поправка.

Как-то я сказал, что «Солнцеворот» — не просто сборник стихотворений, а действительно книга, то есть некое творческое единство. Я вспомнил «Орду» и «Брагу» Тихонова, «Юго-запад» Багрицкого, не говоря уж о книгах Маяковского.

К моему удивлению, Луговской на этот раз отнесся к разговору довольно вяло. Он прогудел в ответ нечто неопределенное: да, видимо, так, наверное, вы правы, в самом деле... Потом оживился и совсем другим тоном сказал:

— Знаете, старик, что я хотел вам предложить... Может быть, стоит в самом конце «Солнцеворота» дать кое-что из «Середины века». Скажем, две-три поэмы. В качестве, так сказать, связующего звена между книгой лирики и книгой поэм. Я бы дал, например, «Сказку о дедовой шубе»...

И я опять-таки понял, что, сдавая в печать «Солнцеворот», Луговской думает о новой книге, которая ясна ему, которую он видит, которая, может быть, уже лежит на его письменном столе...

Впрочем, на этот раз я точно знал, что новая книга лежит на его письменном столе, так как не только собственными глазами видел рукопись, но и слышал многое из нее в чтении самого автора.

Однако включать что бы то ни было из «Середины века» в «Солнцеворот» мне казалось нецелесообразным. Я стал до-

казывать, что, включив в «Солнцеворот» хотя бы одну «Сказку о дедовой шубе», мы нарушим цельность книги, «книги лирики», как назвал ее сам автор. Луговской долго не соглашался, настаивал на своем, но в конце концов, видимо, понял, что мои возражения продиктованы не злой волей, а интересами книги.

— Ладно, — недовольно проворчал он, — пусть будет по-вашему. Вот будем делать «Середину века», тогда я покажу вам кузькину мать...

Все это никоим образом не означает, что Луговской охладел к «Солнцевороту».

После того как мы подготовили рукопись к сдаче в набор, Луговской с женой уехал на Рижское взморье. Вскоре я получил от него письмо, — кажется, вообще единственное полученное от него за все годы нашего знакомства.

Луговской писал: «Мы с Майей (Е. Л. Быковой.— *Л. Л.*) зрим ныне златую осень на Рижском взморье. Очень тепло. Море голубое. По соснам прыгают белки. Все в порядке... А вообще скучаю по переделкинским друзьям. Очень я за полгода просто привык к Вам, и Юзику (имелся в виду критик И. Л. Гринберг. — *Л. Л.*), и Морго (так В. А. Луговской с давних пор называл М. И. Алигер. — *Л. Л.*). Получилась тихая переделкинская романтика. Она у меня связалась с большим творческим напором, с поэмами, и это очень хорошо».

После лирической преамбулы Луговской переходил к существу дела.

«Сегодня ночью, — писал он, — я проснулся в ужасе. За всеми своими заботами, радостями и волнениями по поводу «Середины века» я совсем забыл о «Солнцевороте» — забыл об оформлении этой книги... Я лично очень точно вижу переплет. Он должен быть солнечно-желтый или оранже-

вый. На этом солнечном фоне — красный круг с языками, как в старинных календарях изображали солнце. Фамилия автора красным или золотым. «Солнцеворот» — красным. Шмуцтитулы по разделам — рисованные. Вот то, что я вижу ясно. Напишите мне, дорогой друг, в Дубулты пару строк. Сердечный привет Морго и Юзику. Целую Вас. Преданный В. Л.».

По моей просьбе художник Е. Е. Лансере оформил «Солнцеворот» именно так, как это представлял себе Луговской. Но когда пришел сигнальный экземпляр книги, мы ужаснулись. Полиграфическое исполнение настолько исказило замысел поэта и художника, что просто ничего нельзя было узнать. Переплет, так интересно задуманный Луговским, превратился в нечто невообразимо аляповатое. Пришлось, как говорится, не щадя затрат, срочно менять его. Неудивительно, что в результате книга вышла в очень посредственном оформлении.

Итак, Луговской отнюдь не охладел к «Солнцевороту». Он любил эту книгу и, как мы только что видели, очень заботился о ней. Но, в отличие от «Солнцеворота», «Середина века» представлялась ему не просто книгой, а таким поэтическим трудом, с которым человек может справиться лишь однажды в жизни. «Середина века» до такой степени овладела всеми его помыслами, что он почти не мог разговаривать ни о чем другом. Когда его просили прочитать что-нибудь (например, стихотворение «Та, которую я знал...», ставшее к тому времени широко известным), он качал головой:

— Лучше я прочту из «Середины века».

Он мог читать поэму за поэмой, нисколько не уставая.

В летние вечера 1956 года мы, И. Л. Гринберг и я, часто приходили в маленькую, тесную комнату переделкинского

писательского Дома — комнату номер тринадцать — и в течение многих часов слушали Луговского. Он читал одну поэму за другой и каждый раз готов был прочитать всю книгу, от начала до конца.

11 августа 1956 года он писал из Переделкина Е. Л. Быковой: «Люди ходят пьяные от книги. Читал... критикам — Перцову, Гринбергу, Левину, Лейтесу... Раздаются вопли и крики». 18 августа он писал по тому же адресу: «Читал Пузикову, Перцову, Гринбергу, Левину, Зелинскому... Слухи множатся с каждым днем. А я все выправляю. Ну что поделаешь — хочется положить на стол то, о чем мечтал четырнадцать лет».

Нельзя сказать, чтобы Луговской чувствовал себя здоровым. Сердце нередко давало о себе знать, он ходил, тяжело опираясь на палку, порой ему не хватало воздуха, и он вынужден был останавливаться, чтобы перевести дыханье. Но при всем том трудно было предположить, что конец так близок. Казалось, что, несмотря на явственные признаки тяжелой болезни, поэт еще полон жизненных сил.

7 марта 1957 года на Лаврушинском, во время очередного разговора о «Середине века», Луговской подарил мне «Солнцеворот» со следующей надписью: «Редактору этой солнцеворотной книги в память незабвенного и необыкновенного лета 1956 года».

Кто мог предполагать, что это незабвенное и необыкновенное лето будет последним в жизни Владимира Александровича Луговского...

Наши встречи происходили систематически в течение лета и осени 1956 года и зимы 1956—1957 годов. В результате мы с будущим редактором «Середины века», И. Л. Гринбергом, прослушали всю книгу в авторском чтении, а некоторые поэмы — иногда по нашей просьбе, иногда по соб-

ственному желанию — Луговской читал дважды и даже трижды.

Закончив чтение и выслушав наши замечания, он не раз говорил:

— Выпущу книгу и потом обязательно напишу, что у ее колыбели стояли не поэты, а критики. Да, да, именно критики, те самые, которые якобы никогда не приносят никакой пользы поэтам...

Книга была уже, в сущности, готова, а названия для нее Луговской еще не нашел. Три поэмы, которые вошли в книгу («Пер-Лашез», «Лондон до утра» и «Снег»), печатались во втором томе избранных произведений поэта под общим названием «Из книги «Век». Однако это название было отвергнуто Луговским. Оно слишком обязывало и обещало такую широту раскрытия темы, на которую поэт не претендовал.

Один за другим перебирались все возможные варианты: «Сын века», «Записки сына века», «Записки современника», «Исповедь сына века», «Исповедь современника» и, наконец, «Середина века».

Когда кто-то из нас произнес это название, Луговской вскочил, сразу заполнив своей крупной фигурой тесную комнату Дома творчества, и воскликнул:

— Да, да, конечно! Именно «Середина века»! Помните? — И он прочел строфу из стихотворения «Кухня времени»: «Над нами восходит кровавой звездой и свастикой черной и ночью седой средина двадцатого века».

Найденное наконец название не только соответствовало самому содержанию книги, но и опиралось на многие ее строки: «*Средина века.* Никогда на свете такой *средины* не было, друзья» («Берлин 1936»), «Я понимаю, что это только *середина века»,* «Та *середина века,* та тревога, которая

понятна в грозных снах» («Двенадцать ночи»), «Ты жизнь моя, ты, *середина века,* ты темный гул грядущего столетья, из мрака в свет летящая звезда» («Город снов»); «В своем пути, всемирном и кровавом, отковывалась *середина века,* и поезд был молекулой ее» («Первая свеча»).

Несколько позже, когда книга уже готовилась к печати, Луговской написал введение к ней, начинающееся словами: «Передо мною середина века».

Кстати, я хорошо помню, как родилась мысль о том, что это введение необходимо. Мы сидели в кабинете Луговского на Лаврушинском, среди книжных полок, клинков, сабель, ятаганов, и строчка за строчкой обсуждали с поэтом его будущую книгу. Кто-то из нас мечтательно заметил, что хорошо было бы предпослать «Середине века» хотя бы несколько вступительных строк, в которых поэтически обобщалось бы столь разнообразное содержание книги. Что-нибудь проникновенно лирическое в стиле «Но так и быть — рукой пристрастной прими собранье пестрых глав...». Нельзя сказать, чтобы Луговской сразу ухватился за эту идею, но что-то в его глазах на мгновение блеснуло, и мы поняли, что идея принята. Встретившись с нами через несколько дней, Луговской прочитал:

Передо мною середина века.
Я много видел.
                    Многого не видел,
Вокруг не понял и в себе не понял.
В душе не видел, на земле не видел.
И все ж пойми — вот исповедь моя...

Это было именно то, чего мы от него ждали.

Введение к «Середине века» оказалось одним из его последних произведений.

Примерно в то же время Луговской написал короткую обрамляющую новеллу к поэме «Как человек плыл с Одиссеем». В этой поэме мы не чувствовали историзма, присущего книге в целом. Луговской сразу принял наш упрек, и в поэме возник прапорщик Цветков. Образ Цветкова настолько органически «вписался» в книгу, что дал повод одному из критиков заявить: «Спор с Цветковым составляет едва ли не главное содержание «Середины века» (А. Турков, «Владимир Луговской»).

Наконец, тогда же И. Л. Гринберг высказал сожаление, что в книге нет поэмы, в которой выразилась бы эпоха, так много значившая для поэта и сыгравшая такую большую роль в его жизни и творчестве, — эпоха гражданской войны. Луговской задумался. Через некоторое время он прочел нам поэму «Новый год». Она возникла на основе «Баллады о Новом годе», к тому времени уже, по-видимому, написанной. С другой стороны, в ней по-новому прозвучали некоторые мотивы, известные нам по поэме «Комиссар».

Чем ближе я наблюдал Луговского зимой 1956—1957 годов, тем больше поражался второй молодости, которая вдруг для него наступила. В его душе словно взорвались плотины. Неизрасходованные душевные силы были освобождены.

11 августа 1956 года Луговской писал из Переделкина Е. Л. Быковой: «...Я должен кончить книгу. Это цель жизни. Теперь я знаю все в искусстве. Я понял. Душа свободна».

Книга, которую имел в виду поэт, — конечно, «Середина века».

Может быть, прочитав эти слова, кто-нибудь заметит, что Луговской не мог знать все в искусстве, ибо такое абсолютное знание невозможно. Но разве в этом дело? Луговскому так казалось, он так чувствовал — вот что единственно важно.

«Душа свободна»! Вот почему стал возможен тот удивительный взлет, которым ознаменовались последние годы жизни поэта!

В эти годы Луговской написал лучшее из того, что составляет его творческое наследие. Но в эти годы он не только писал стихи, но вновь много ездил, выступал со статьями о литературе, работал с поэтической молодежью.

В библиотеке поэта хранится огромное количество книг, подаренных ему писателями самых различных поколений. В числе этих писателей — А. А. Фадеев, Н. С. Тихонов, П. А. Павленко, П. Г. Антокольский. Но больше всего книг, подаренных литературной молодежью.

«Моему дорогому железнодорожному попутчику Владимиру Луговскому на вечный транзит», — с такой надписью Маргарита Алигер подарила Луговскому в 1939 году свою книгу «Железная дорога». «Дорогому Володе Луговскому, которого следует любить лишь за его недостатки, часть которых есть и в этой книге», — написал в том же году на своих «Дальневосточных стихах» Евгений Долматовский.

Чувство благодарности, которое испытывали молодые поэты к своему старшему товарищу и другу, со временем не только не ослабевало, но, наоборот, усиливалось. К надписи, сделанной когда-то на книге «Железная дорога», Маргарита Алигер много лет спустя добавила: «Оглядываясь назад (что особенно ценно), я считаю тебя не только спутником, а и стрелочником, и диспетчером».

Вслед за поколением Симонова, Алигер, Долматовского в поэзию вступило поколение Михаила Луконина, Алексея Недогонова, Сергея Наровчатова, Сергея Смирнова. Оно также по праву считало Луговского учителем, старшим товарищем, другом.

Свою книгу «Костер», вышедшую в 1948 году, Сергей Наровчатов дарит Луговскому с надписью: «Моему любимому учителю и товарищу — Владимиру Луговскому».

К пятидесятилетию Луговского Сергей Смирнов дарит юбиляру одну из своих книг с такой стихотворной надписью:

Пятидесятилетие —
Внушительная дата.
Вы первый заприметили
Мои стихи когда-то.

И Вам,
Как другу лучшему,
Наставнику, поэту,
Я по такому случаю
Вручаю книгу эту.

«Вы первый заприметили», «вы первый доверили», «вы первый поддержали» — так пишут Луговскому молодые поэты разных поколений.

Осенью 1947 года Михаил Луконин дарит Луговскому свою книгу «Сердцебиение»: «Любимому поэту, отцу, первому, кто навсегда согрел меня на этой тяжелой и прекрасной дороге, — Владимиру Александровичу Луговскому с любовью. Мих. Луконин. 7.IX.47». Опять та же тема: «Первому, кто...»

В 50-х годах вокруг Луговского снова появились молодые поэты, уже не того поколения, что Симонов и Алигер, и не того, что Луконин и Смирнов, а совсем молодые — Роберт Рождественский, Владимир Соколов, Евгений Евтушенко.

С особенной любовью Луговской относился к Рождественскому. В библиотеке покойного поэта хранится несколько книг Рождественского с надписями, в свою очередь проник-

нутыми истинно сыновьим чувством. Вот некоторые из них: «Большому поэту и нашему крестному отцу — Владимиру Александровичу с любовью. Роберт. 24.V.55»; «Дорогому папе Володе от сына, который доставляет ему массу неприятностей. С любовью и благодарностью Роберт. 22.III.1956»; «Владимиру Александровичу — большому поэту, учителю, редактору. С большой любовью сын Роберт. 16.IX.56».

В 1938 году Луговского называл крестным отцом двадцатитрехлетний Константин Симонов. В 1955 году его называет так двадцатитрехлетний Роберт Рождественский.

Многие ли советские поэты могут похвастаться такой дружбой с молодежью, идущей им на смену?

Зимой 1956—1957 годов у Луговского хватало времени на все. Оправдывались слова, сказанные им в третьей книге «Большевиков»: «Как будто уснул, и проснулся — и вышел в юные годы и гордые сны...» В этом расцвете было нечто величественное, заставлявшее вспоминать о Гёте, Бьёрнстьерне Бьёрнсоне, Льве Толстом...

2

То, что происходило в душе поэта («Душа свободна»!), несомненно, определялось тем, что происходило в стране. Вторая молодость Луговского не случайно совпала с годами бурного подъема страны, широкого развертывания творческой инициативы народных масс, энергичного роста экономики, культуры, искусства.

Ни в одной из поэм, составивших «Середину века», XX съезд КПСС не упоминается, но Луговской недаром подчеркнул в своей автобиографии: «Те мысли и идеи, которые были высказаны на XX съезде партии, несомненно, оказали

на книгу динамическое влияние». Эти мысли и идеи оказали влияние не только на «Середину века», но и на все творчество Луговского. Именно они и определили его поистине величественный расцвет.

Луговской много размышлял о значении XX съезда для нашей литературы. За полтора месяца до смерти он писал: «Съезд оказал животворящее влияние на всю советскую литературу, а следовательно, в первую очередь на поэзию, так как поэзия быстрее и острее всего реагирует на основные процессы, совершающиеся в обществе. XX съезд КПСС со всей правдивостью и прямотой вскрыл ошибки, отмел устаревшие представления, стоявшие в виде барьеров на нашем пути, и развернул великую программу строительства коммунизма, призвал нас к высокому мастерству, к работе в полную силу с чувством величайшей ответственности за свое дело». Пафос статьи — консолидация всех сил литературы для выполнения исторических решений XX съезда.

В той же статье «Поэзия — душа народа» Луговской писал: «После XX съезда партии на страницах наших журналов широко утвердила себя лирика». Разумеется, не все в этой лирике он поддерживал. Ему тут же пришлось отметить: «У некоторых молодых людей считается хорошим тоном этакий легкий «нигилизм». В качестве примера он привел поэму Е. Евтушенко «Станция Зима», в которой «талантливый и страстный поэт... подвергает все и вся критическому подозрению».

В широком потоке лирики, утвердившей себя на страницах наших журналов после XX съезда КПСС, выделялись стихи Луговского, впоследствии составившие книгу «Солнцеворот».

Открывая «Солнцеворот», мы сразу попадаем в хорошо знакомый лирический мир поэзии Луговского. Он, этот пре-



В. Луговской в Париже. 1935 г.

красный и тревожный мир, по-прежнему открыт всем ветрам. С уже известным нам «Московским небом» («Здесь наш дом, где тревога и ветер») перекликается «Подкова счастья»: «Вся ночь наполнена тем голосом *тревоги,* тем голосом любви, тоски, скитальческих *ветров».*

Мир поэзии Луговского все тот же: «Волчье солнце — месяц крутобокий в черных сучьях мечется, застряв», «Полыхает над миром звезд извечный узор», «Синий месяц звенит, как бухарский клинок», «Казалось, от молний кинжальных все небо горело, казалось, над липами мчались крылатые кони», «В праздничном, горящем небе слышен дальний звон планет» и т. д.

Эпитеты по-прежнему отличаются (как, впрочем, и вся книга в целом) «приподнятостью тона, повышенностью и торжественностью эмоции»: «Гигантский полукруг залива», «Несказанный цвет», «Сумасшедшая кровь», «Огромный тополь», «Грозный гул столетья», «Железный простор», «Титанические силы», «Великанские сны».

Как будто Луговской нисколько не изменился. Но в то же время его лирика, сохранив все свои поэтические особенности, стала гораздо глубже, человечнее, я сказал бы — мудрее.

Луговской писал: «1956 год был для меня особенно плодотворным. Весна этого года налетела на меня целым вихрем образов, воспоминаний, ассоциаций. Казалось, вся жизнь с дружбой и любовью, с разлукой и смертью друзей, с вечной радостью за свою родную природу заново прошла перед глазами. Я писал не отрываясь, радуясь, что каждый день могу входить в свою сказочную и в то же время реальную «страну» души. В результате появилась книга «Солнцеворот», вышедшая в том же 1956 году. Книгой «единого дыхания» назвал я ее... Стихи говорили об Урале, Средней Азии, Под-

московье, Севере, Кавказе, но основная мысль о вечном солнцевороте, о вечном круговороте в природе доминировала над всеми стихами».

В другом месте Луговской характеризовал «Солнцеворот» как попытку «дать лирику, в которой бы сочетались и личные переживания и общественные переживания, чувство скорби и философские раздумья, но все это на одном дыхании».

Главное в «Солнцевороте» состояло для Луговского в том, что это была книга «единого дыхания».

Настойчиво подчеркивая это, Луговской имел в виду, конечно, не только чисто поэтическое единство стихов, вошедших в «Солнцеворот». Он говорил, прежде всего, о единстве общественных и личных переживаний, о такой лирике, где общественное и личное спаяны друг с другом так же тесно и неразрывно, «как бывает сварен металл».

В одном из своих последних выступлений Луговской обратился к речи «О назначении поэта», произнесенной Александром Блоком на торжественном собрании по случаю 84-й годовщины со дня смерти А. С. Пушкина, 10 февраля 1921 года. Он пересказал своими словами следующее место из этой речи: «Что такое поэт? Человек, который пишет стихами? Нет, конечно. Он называется поэтом не потому, что он пишет стихами; но он пишет стихами, т. е. приводит в гармонию слова и звуки, потому что он — сын гармонии, поэт. Что такое гармония? Гармония есть согласие мировых сил, порядок мировой жизни. Порядок — космос, в противуположность беспорядку — хаосу».

Приведя слова Блока, Луговской сказал: «Отсюда является это желание гармонизировать, слить воедино, осмыслить разнородные явления, и в этом, по мысли Блока, высокое предназначение поэта».

Что имел в виду Луговской, говоря о «желании гармонизировать... разнородные явления»?

Были времена, когда слово «гармония» сохраняло у нас положительный смысл, кажется, только в музыкальной терминологии. Во всем, что имело отношение к общественной жизни, оно было связано с враждебной социализму проповедью классового мира. Мечта о гармонии классов лежала в основе самых вредных, самых ложных, самых опасных для дела социализма представлений об общественном развитии.

Блоковское понимание гармонии как «согласия мировых сил, порядка мировой жизни» и сегодня не может быть поддержано нами.

Высказанное же Луговским «желание гармонизировать... разнородные явления» не имеет никакого отношения ни к проповеди классового мира, ни к блоковскому пониманию гармонии как согласия мировых сил и порядка мировой жизни.

Предметом лирики является весь мир в его преломлении сквозь сердце поэта; чем больше может вобрать в себя сердце, тем шире и крупнее лирический поэт. Цельность мира и цельность лирического переживания, единство мира и переживания — таков единственный смысл декларированного Луговским «желания гармонизировать».

Конечно, высказанные лет тридцать назад слова Луговского могли прозвучать ложно. Но ведь тридцать лет прошли недаром! Изменилось советское общество, где давно ликвидирован классовый антагонизм, изменилась психология советского человека, успешно воспитывающего в себе то поистине гармоническое сознание, которое будет характерно для людей коммунизма.

«Желание гармонизировать» присуще, конечно, и прозе

и драматургии. Но, быть может, особенно оно свойственно поэзии, и, главным образом, лирике. Именно лирика сливает воедино и осмысливает самые разнообразные явления действительности, пропуская их через восприятие поэта.

«Желанием гармонизировать» до известной степени определяется и присущий лирической поэзии своеобразный драматизм. Драматический конфликт порой достигает в лирике большой остроты, но у него нет возможности последовательно развиваться — завязываться, нарастать, развязываться. Нередко это даже и не сам конфликт, а лишь его лирическое ощущение. Гармонизировать конфликт в лирике не значит сгладить его остроту. Это значит — слить конфликт, происходящий в душе поэта, с окружающим миром и лирически осмыслить их в тесном взаимодействии друг с другом.

Луговской больше всего ценил в поэзии, и особенно в лирике, цельность ощущения жизни и драматизм. «Никто у нас в советской поэзии не чувствовал так *цельно* мир, как Маяковский», — говорил он. И дальше: «Вы берете все его тома и понимаете, что это человек *цельный,* поэт *цельный* и что дал он мир *цельным».*

Луговской указывал, что «лирика может существовать, когда она несет с собой *зерно драматизма,* когда в ней есть реальные столкновения противоборствующих сил». Он приводил примеры подлинного драматизма в лирике: «Враги сожгли родную хату...» М. Исаковского, «Бьется в тесной печурке огонь...» А. Суркова. Если говорить о стихах самого Луговского, то в этом же ряду мы, конечно, можем назвать «Курсантскую венгерку».

Немало примеров подлинного драматизма мы находим и в книге «Солнцеворот».

Порою этот драматизм выражается в сюжетной форме. Таково известное стихотворение «Та, которую я знал». В нем

как бы сталкиваются два сюжетно-эмоциональных начала: прошлое и настоящее.

Первая строфа, в которой речь идет о настоящем, дана в подчеркнуто прозаическом ракурсе, с нарочитым изобилием бытовых подробностей: «Она живет в высотном доме», «Он выстроил ей дачу», «Рыжий перманент ее волос».

Все здесь преднамеренно деловито, как и должно быть в мире мещанского благополучия, начисто лишенном всякой поэзии.

Но вот Луговской обращается к прошлому — и, пользуясь его собственной терминологией, в стихотворение сразу врывается ветер поэзии: «А было так, что злое море в берег било, гремело глухо, туго, как восточный бубен». (Я отлично помню, почти слышу, как читал эти строки Луговской, энергично подчеркивая их искусную и эффектную инструментовку: «*б*ыло», «*б*ерег», «*б*ило», «*б*у*б*ен», с одной стороны, и «*г*ремело», «*г*лухо», «ту*г*о» — с другой.)

От бытовой повествовательности не остается и следа. Округлое течение плавных, убаюкивающих фраз сменяется отрывистым ритмом коротких, набегающих друг на друга, как волны, слов: «А было так, что злое море в берег било» и т. д. В этом мире прошлого, насквозь проникнутом поэзией, существовала и настоящая любовь: «Тогда она меня так яростно любила, твердила, что мы ветром будем, морем будем» (фраза построена так, что интонационные ударения невольно падают на слова «ветром», «морем»; Луговской энергично подчеркивал это в своем чтении).

В конце каждой строфы стихотворения повторяется ее первая строка. Но в первой строфе повтор звучит спокойно, даже холодновато.

Совсем другой оттенок он приобретает во второй строфе. Начало ее при всей своей повышенной эмоциональности вы-

полняет все-таки и некоторую информационную функцию: «А было так» и т. д. Но вот та же строка повторяется в конце строфы: «Ведь было так, что злое море в берег било». Теперь в ней звучит уже совсем другой, полный едкой горечи смысл: «Ведь было так», — значит, могло же быть и теперь! Ведь была же настоящая любовь!

Третья строфа начинается словами: «Тогда на склонах остролистник рос колючий». В конце строфы поэт возвращается к ее началу: «Ведь на откосах остролистник рос колючий». Между любовью и растущим на склонах остролистником устанавливается таинственная связь: любовь не могла не быть настоящей, раз на склонах рос остролистник... С точки зрения здравого смысла это крайне нелогично, но остролистник, как уже отмечалось выше, играет для Луговского совершенно особую роль. «Ты один зеленеешь на буром откосе, непокорный, тугой остролистник колючий», «Ты весну открываешь в суровое время, жизнестойкий, тугой остролистник колючий». «Остролистник», откуда взяты эти строки, написан в 1939 году. «Та, которую я знал» — в 1956. Образ прошел сквозь годы и повторился почти дословно. На его фоне еще рельефнее выступает непостоянство женщины, которая когда-то любила героя. Жизнестойкий, тугой остролистник и нестойкая, ненадежная любовь...

Особенно энергично «работает» повтор в четвертой строфе:

Бедны мы были,
молоды,
я понимаю.
Питались
жесткими, как щепка,
пирожками.
И если б
я сказал тогда,
что умираю,

Она
до ада бы дошла,
дошла до рая,
Чтоб душу друга
вырвать
жадными руками.
Бедны мы были,
молоды —
я понимаю!

В предыдущих строфах повтор не был абсолютным («А было так» — «Ведь было так», «Тогда на склонах» — «Ведь на откосах»). Впрочем, и на этот раз повтор дословен, но не абсолютен: вместо запятой появилось тире, вместо точки — восклицательный знак («Бедны мы были, молоды, я понимаю» — «Бедны мы были, молоды — я понимаю!»). Пустяк, не заслуживающий внимания? Не думаю. Опять-таки я вспоминаю, как читал эту строфу Луговской. В первом случае он читал «Я понимаю», как вводное предложение, хотя после этих слов и поставлена точка. Во втором же случае перед словами «Я понимаю» он делал паузу, а затем произносил их медленно, немного растягивая предпоследний слог («Я понима-аю!») и придавая своему тону выражение какой-то горькой мудрости.

Особой силы Луговской достигает в последней строфе:

Та женщина
живет
с каким-то жадным горем.
Ей нужно
брать
все вещи,
что судьба дарует,
Все принижать,
рвать
и цветок и корень

И ненавидеть
мир
за то, что он просторен.
Но в мире
больше с ней
мы страстью
не поспорим.
Той женщине
не быть
ни ветром
и ни морем.
Ведь та,
которую я знал,
не существует.

В «Журавлиной ночи», обращаясь к своей возлюбленной, поэт восклицает: «...Это мы — домов огни, деревья, люди, музыка и ветер». А в стихотворении «Майская ночь», которое будет написано несколько позже и войдет в «Синюю весну», он напишет: «...Ты была всем, всем на свете: и лучом звезды, и детским лепетом ночной воды»; «Ты вся была землей и небом. И еще была свечой, еще была пожаром и еще всем человечеством...»

Для Луговского любовь непременно включает в себя ощущение счастливого единства с миром. Любить — это непременно значит быть и ветром, и морем, и огнями домов, и деревьями, и музыкой, и детским лепетом ночной воды, и землей, и небом. Любовь — всепоглощающее чувство, но она не разъединяет человека с миром, а, наоборот, связывает и сближает. Если человеку уже не суждено быть ни ветром, ни морем, значит, ему не суждено любить и быть любимым.

Обращает на себя внимание своеобразная рифмовка последних строк стихотворения. Ее можно обозначить так: «а б а а а а б». Прежде чем завершить строфу рифмой «б»,

поэт четырежды повторяет рифму «а», благодаря чему заключительная строка стихотворения звучит с особенной силой.

«Та, которую я знал» — своего рода маленький роман о любви. Это лирическое стихотворение построено на сюжетном конфликте. Таково одно из проявлений драматизма, характерного для лирики Владимира Луговского.

3

На своем творческом вечере 31 января 1957 года Луговской прочитал шесть стихотворений из «Солнцеворота». Вечер происходил в московском писательском клубе, в зале собрались профессиональные литераторы — поэты и критики. Естественно, что, отбирая стихи для чтения на таком вечере, Луговской отнесся к ним с особенной требовательностью. Что же он отобрал?

Луговской прочитал стихотворения «Та, которую я знал», «В сельской школе», «Ночь весны», «Звезды осени», «Сердце» и «Звезда». Конечно, он мог прочитать и другие — мало ли хороших стихов в «Солнцевороте»! Но почему-то он прочел все-таки не другие, а именно эти.

Поэт отобрал стихи не только лучшие в книге, но дающие ясное представление о ее главных особенностях.

О стихотворении «Та, которую я знал» только что уже говорилось.

Стихотворение «В сельской школе» лишено такой сюжетной остроты, но оно вводит нас в атмосферу раздумья, полного истинно драматической напряженности.

Лунной мартовской ночью в пустой сельской школе возле

горящей печки поэт неторопливо разговаривает с молоденькой учительницей. Присматриваясь к ней, поэт размышляет: «Ты чему их научишь, родная моя, — присмирелости, гордости, правде иль кривде?»

Размышления поэта не лишены оттенка горечи: «Мы о многом в пустые литавры стучали, мы о многом так трудно и долго молчали». Да, мы во многом ошибались. Но, каковы бы ни были наши ошибки, мы шли верным путем. Поэт с полным правом говорит: «Но по нашим следам, по кострам и золе, поколение юных идет на земле». А ведь поколение юных — это «оплот государства и наше бессмертье». Недаром поэт с таким вниманием присматривается к скромной сельской учительнице, недаром, заканчивая стихотворение о сельской школе, он подчеркивает: «Много видно отсюда — и ночью и днем».

В начале стихотворения идет тихая ночная беседа в пустой школе: «Мы сидим у печи, говорим не спеша про Египет, Бразилию, остров Ямайку». Одна за другой возникают бытовые детали: «Печка красные блики бросает на стены», «Запахи мела и парт», «Тяжкий узел волос на затылке твоем». И вдруг возникают строки, благодаря которым стихотворение словно взмывает над школой и над тихой ночной беседой возле печки:

А столетие наше
идет и идет,
Достигая
своих
необжитых высот.

В следующей строфе поэт как бы вновь возвращается на землю («Зимней ночью пространства таинственней нет, чем пустая, глухая. безмолвная школа»), но уже ясно, что

перед нами не бытовая зарисовка, как могло показаться сначала, а лирическое размышление, насквозь проникнутое чувством времени.

Луговскому принадлежит статья о творчестве его старого друга — Павла Антокольского. (Антокольский отозвался о ней так: «Владимир Луговской написал о Павле Антокольском статью, которая кажется мне самым лучшим и верным, что я когда-либо читал о себе и о своей работе»).

Но вот что невольно бросается в глаза: в творчестве Антокольского Луговской особенно охотно выделяет те черты, которые близки ему самому: «Прежде всего он целиком во власти огромного и жизненного чувства *времени*. Время как история, время как движущее, вечно изменяющееся трагическое и драматическое начало. Муза Истории!» Справедливо ли это по отношению к Антокольскому? Справедливо. Но не менее справедливо это и по отношению к Луговскому.

На вечере, посвященном пятидесятилетию со дня рождения Дмитрия Кедрина, Луговской говорил: «Я видел, как в нем горит вечным огнем историзм, тот глубоко философский историзм, который, если хотите, лепит нашу поэзию». И дальше: «Это проникновение в эпоху, в образ, это чувство времени — драгоценное качество поэта, настоящего поэта...»

Трудно найти произведение, которое было бы так проникнуто «глубоко философским историзмом», как «Середина века».

Это относится и к «Солнцевороту». Не только поэмы, но и лирические стихотворения Луговского «целиком во власти огромного и жизненного чувства *времени*». В «Солнцевороте» есть раздел «Время». Но и все другие разделы кни-

ги — «Весна», «Лето», «Осень», «Зима, «Памяти друга» — несут на себе печать времени.

В разных стихах это сказывается по-разному.

В стихотворении «Та, которую я знал» ни разу не упоминаются слова «эпоха», «век», «столетье», «время». Но именно этим стихотворением открывается раздел «Время».

Для стихотворения «В сельской школе» характерно, наоборот, прямое обращение к эпохе: «А столетие наше идет и идет...»

Обращение к эпохе есть и в «Царе Эдипе».

Главное действующее лицо этого стихотворения — «комвзвод железного Зарайского полка», сыгравший когда-то в красноармейском спектакле «трагическую скорбь ослепшего царя». К нему с тревогой и беспокойством обращается поэт: «Неужто ты сидишь, спокойной пустотой окопан, — большая поседела голова».

«Комвзвод железного Зарайского полка» и «та, которую я знал» — совершенно разные люди. Даже то, что я позволяю себе упомянуть их рядом, может показаться бестактным. Но в «Солнцевороте» стихотворения «Та, которую я знал» и «Царь Эдип» поставлены рядом. Случайность? Вряд ли! «Комвзвод железного Зарайского полка» и «та, которую я знал» — поэтические образы, в которых Луговской воплотил свои размышления о времени, о его влиянии на людей, о людях, сохраняющих верность его духу и изменяющих ему. Нет, комвзвод Зарайского полка, хотя голова его и поседела, не сидит, «спокойной пустотой окопан». Он сохранил верность духу времени.

«Где твоя душа? Поспорил ли ты с нею? Сберег ли ты ее иль вовсе потерял?» — такие вопросы задает поэт бывшему комвзводу. Хотя героев Перекопа осталось мало и кронштадтский лед давно уплыл, поэт верит, что комвзвод

Зарайского полка свято сохранил в своем сердце дух борьбы за Перекоп и Кронштадт.

Прошлое «той, которую я знал», конечно, не имеет ничего общего с прошлым бывшего комвзвода. Но ведь некогда и в ее душе что-то «рвалось, металось, пело». В отличие от комвзвода, она изменила духу времени, не сберегла свою душу, потеряла ее.

Вместе со стихотворениями «Та, которую я знал» и «Царь Эдип» к числу маленьких романов относится в «Солнцевороте» и «Ночь весны». Впрочем, вернее было бы назвать ее маленькой драмой, тем более что она построена в форме диалога.

В «Ночи весны» все необыкновенно типично для Луговского, вплоть до названия: «Ночь весны», а не «Весенняя ночь». Кроме «ночи весны» мы найдем у Луговского «ночь зимы», «ночь луны», «ночь журавлей», «ночь журавлей и весны», «ночь полнолунья», «ночь тревоги», «ночь границы», «ночь листьев и увяданья», «ночь рваного ветра», «ночь простора, ночь луны» и т. д.

Я вовсе не хочу сказать, что мы никогда не найдем у Луговского «весенней ночи», «зимней ночи», «тревожной ночи» и т. д. Одно из лучших его стихотворений названо «Журавлиная ночь», а не «Ночь журавлей». Тем не менее мне кажется, что всему духу лирики Луговского соответствует именно «ночь весны», а не «весенняя ночь», «ночь журавлей», а не «журавлиная ночь».

Может быть, иной читатель иронически пожмет плечами: о чем, собственно, речь, есть ли тут какая-нибудь разница, не все ли равно, «ночь весны» или «весенняя ночь»?

Мне кажется, не все равно. Конечно, многое зависит от контекста, но так как лирика Луговского отличается «при-

поднятостью тона, повышенностью и торжественностью эмоции», то в ее напряженный контекст «ночь весны», «ночь тревоги», «ночь луны» и т. д. входят особенно органически. Более того, такими лирическими формулами и создается напряженность атмосферы, господствующей в поэзии Луговского.

В «Ночи весны» перед нами два друга, встретившиеся на склоне лет и вспоминающие свою молодость. Один из них академик, другой — адмирал. Лунной ночью в приморском ботаническом саду они видят гусей, которые летят над их головами так же, как много весен назад, «в дни, когда еще Ленин в Кремле проходил, когда Фрунзе полки за Чонгар проводил».

Тема «Ночи весны», как и «Царя Эдипа», — верность духу времени, духу боевого революционного прошлого. Лейтмотив стихотворения — «Как тогда? — Как тогда, много весен назад». Как тогда, летят в поднебесье гуси, как тогда кипит «варево жизни», как тогда, ползут травы и шуршат почки, наконец, как тогда, сердце напряженно ждет счастья, ибо «настоящее счастье всегда впереди!».

Много лет назад в своем талантливом романе «Юноша» покойный Борис Левин, сопоставляя образы двадцатилетнего индивидуалиста Миши Колче и сорокалетнего большевика Александра Праскухина, доказывал, что молодость не только возрастная категория и что можно состариться в двадцать лет и остаться юношей в сорок. Истинным героем романа «Юноша» оказывался Александр Праскухин, а не Михаил Колче.

В годы гражданской войны Праскухин был комиссаром дивизии. О людях, подобных Праскухину, Борис Левин писал: «Каждому из этих командиров было не меньше тридцати пяти, но они все казались намного моложе своих лет.

У них, как у юношей, вспыхивали глаза во время спора». Вместе с академиком и адмиралом из стихотворения «Ночь весны» эти люди могли сказать, что сохранили молодость, потому что «видели солнце земли, потому что сюда с Перекопа пришли»...

Многие поэты, почитающие себя лириками, приучили нас к тому, что в их творчестве мы вправе искать единственный человеческий образ — образ так называемого лирического героя. Представление о лирическом герое, достаточно расплывчатое само по себе, потеряло уже всякие границы в рецензиях на многочисленные сборники стихов (сплошным потоком выходят именно сборники; настоящие *книги* стихов, такие, как «Солнцеворот», появляются редко). В каждой пейзажной зарисовке, как заурядна бы она ни была, снисходительные рецензенты ищут и находят образ лирического героя. Если же стихотворение к тому же написано от первого лица, то в нем нередко усматривается уже не просто образ, а лирический характер...

Надо ли говорить, что как бы стихи ни были насыщены личными местоимениями, это не может служить гарантией от безличности.

Расплывчатые и беспредметные разговоры о лирическом герое сплошь и рядом ведутся в тех случаях, когда речь следовало бы вести о полном неумении создавать человеческие образы средствами лирической поэзии.

Я не собираюсь утверждать, что «та, которую я знал», или бывший комвзвод из «Царя Эдипа», или академик и адмирал из «Ночи весны» — глубокие и всесторонне разработанные человеческие характеры. Это было бы преувеличением, в котором не нуждается прежде всего сам Луговской. Но и в «той, которую я знал», и в бывшем комвзводе, и в академике, и в адмирале нельзя не ощутить

живых людей, чьи реальные черты воссозданы в стихах, лирических по всему своему складу.

Конечно, человеческий образ в лирической поэзии совсем не то, что в прозе или драматургии. Про библиотекаршу, которая играет в «Царе Эдипе» роль Антигоны, сказано лишь два слова — «залетный мотылек». Но емкость их такова, что мы, кажется, могли бы многое рассказать об этой девушке.

Среди стихов, вошедших в «Солнцеворот», наиболее развернутый человеческий образ (я бы даже сказал — характер) мы находим в стихотворении «Сердце». В нем изображен такой тип человека, который был для зрелого Луговского жизненным идеалом.

4

Когда-то Луговской рисовал себе идеал человека в образе «делателя вещей»: «Кто крепко решил задыхаться и лезть, тот влезет как можно выше», «Он станет на стройке, как техник и жмот», «Он делает длинное дело страны. Он делает нужные вещи» и т. д.

Прошло больше четверти века. Многое изменилось и в мире и в творчестве поэта. Образ «делателя вещей» давным-давно потерял всякую привлекательность. На смену ему пришел человеческий тип, не только не имеющий с ним ничего общего, но во многом прямо противоположный ему.

Какой же тип человека пришел в поэзии Луговского на смену «делателю вещей»?

«Сердце» построено по «кольцевому» принципу — оно начинается и заканчивается одними и теми же лирическими



А. Безыменский, И. Сельвинский, С. Кирсанов и В. Луговской.
В центре — посол СССР в Чехословакии С. С. Александровский.
Прага. 1935 г.

строками: «Возьми улети, мое сердце, как птица, на милый порог». Там, за этим милым порогом, гостей встречает профессор в серой измятой пижаме:

Хитрым горит любопытством
Его близорукий взгляд,
И мощные вопли футбола
В динамике старом
Гремят.

Профессор машет длинными руками, требует новостей. Короче говоря, на первый взгляд, это традиционный образ ученого чудака или чудаковатого ученого.

Поэт на время оставляет своего героя, чтобы высказать некоторые мысли о жизни и об отношениях между людьми:

Как мало себя мы знаем
В нашей новой стране.
Кто знает
Любовь и дружбу
В новой их глубине?
Живем мы в сказочном мире,
Но сказок мало у нас
А добрые мудрые сказки
От нас
Не отводят глаз.

Жизнь героя стихотворения осмысливается как «большая и добрая сказка», а сам герой характеризуется как «болельщик шара земного» (вот для чего понадобился футбол!), «красивый человек», «смешной великан». Поэт спрашивает: «Скажите, разве не должен жить такой человек, высокий, как мамонт сибирский, возле студеных рек?» «Мамонт сибирский» упомянут для того, чтобы подчеркнуть, каким высоким ростом обладает герой, но представление о

мамонте обычно связывается отнюдь не с ростом, а с «ископаемостью», исключительностью, редкостью. Поэт говорит: «Высокий, как мамонт сибирский», — и мы невольно ассоциируем это с главным признаком сибирского мамонта.

Добрый великан, изображенный Луговским, — одновременно и веселый волшебник: «Ты девушке улыбнешься — она потихоньку вздохнет, дерево тронешь в апреле — дерево расцветет» (в стихотворении «Бревенчатый дом», которое напечатано в том же разделе «Памяти друга», эта тема повторяется: «И хозяин вошел, и пошли *чудеса*. И ольха зацвела, и весною подуло»).

Итак, на смену «делателю вещей» пришел добрый великан, болельщик земного шара, веселый волшебник, от чьих улыбок вздыхают девушки и от чьих прикосновений расцветают деревья.

Что же представляет собой добрый великан, изображенный Луговским, к чему он стремится, какие мысли и чувства им владеют?

Живут великаньи чувства
В натруженном сердце том —
Мечта овладеть природой,
Планетный покинуть дом,
Увидеть не наши зори
И вновь коснуться зари,
Когда по весне
Токуют
Влюбленные глухари.

Растут великаньи мысли,
Чтоб разум
Не знал оков.
Чтоб не было подлости

В жизни
И не было злых дураков,
Чтоб вышвырнуть заваль
На свалку,
Туда, где место гробам.
И, растворяясь,
Исчезнуть,
Землю прижав к губам.

Такова жизненная программа доброго великана.

Ту же программу поэт развертывает и в остальных стихотворениях, вошедших в раздел «Памяти друга», — «На смерть друга», «Бревенчатый дом», «Прошлое». Перед нами тот же образ «милого кудесника», одаряющего природу «лукавой, чуть виноватой, легкой улыбкой знанья». Как бы в благодарность за это природа открывает ему свои тайны: «Если бы птицы и звери владели людскою речью, они бы всласть и подолгу с одним тобой говорили».

Добрый великан — живое олицетворение нашего современника, советского человека с неизменно присущими ему жаждой познания вселенной, широтой кругозора, благородством отношения к жизни и людям, сыновьей преданностью родной земле, жгучим интересом к новому, презрением и ненавистью к отжившему, старому, косному.

Только на первый и, конечно, поверхностный взгляд образ доброго волшебника может показаться традиционным и архаическим образом чудаковатого ученого. Нет, это не архаический, а глубоко современный образ.

Главное в добром великане — соединение самых, казалось бы, отвлеченных научных интересов («Много ты знал и ночами *двигал миров громады»*, «Ты был зорок и *полон холодной отваги в кабинетном покое*, в тиши, до утра») и острого чувственного ощущения простых человеческих радостей («Ветер ловишь ноздрями охотничьими,

емкими, *в чувственной жажде мира»,* «Он ходил, усмехаясь, в бревенчатой даче с *детской жадностью к жизни* и древней тоской», «И стоим мы у реки, у реки тепло и сыро, и глядим на огоньки — *на простую прелесть мира»*).

Традиционный чудаковатый ученый всегда был «не от мира сего». В отличие от него добрый великан целиком от сего мира. Это насквозь земной и чувственный образ.

Конец «Сердца» звучит как поэтическое завещание:

А вы, идущие следом
По землям
Грядущей весны,
Не убивайте сказок —
Светлы великанские сны.
Делайтесь великанами,
Несите ворох вестей
И шумно,
Как все великаны,
Встречайте любимых гостей.

«Сердце» в свое время было записано на пленку в авторском чтении. 19 февраля 1959 года, на вéчере, посвященном памяти Луговского, мы слушали хорошо знакомый голос Луговского, читавший «Сердце», «Не убивайте сказок», «Делайтесь великанами», «Твердите о радости в мире», «Женщинам улыбайтесь», «Слушайте голос победы» — все это после смерти поэта звучало в его чтении особенно значительно.

На том же вечере друзья и ученики Луговского читали его стихи. Больше всего было прочитано из «Солнцеворота»: «Звезды осени», «Звезда», «Заря», «Фотограф». Эти стихотворения, а вместе с ними «Зяблик запел», «Середина лета», «Гуниб», «Кондо-озеро», «Свет на землю» не менее

важны для понимания «Солнцеворота», чем, скажем, «Сердце».

Они, эти стихи, лишены той сюжетной основы, которая есть в «Ночи весны» или «Царе Эдипе». Главное в них — лирическое восприятие мира, неразрывно соединяющее мысль и чувство, размышление и переживание. Это лирическое, глубоко эмоциональное раздумье о жизни, о ее неотвратимых законах и о могучем человеческом разуме, который торжествует победу над смертью и утверждает бесконечность жизни на земле.

Вера Луговского в бесконечность жизни не имеет ничего общего с наигранным оптимизмом, отгоняющим всякую мысль о неизбежной смерти и повторяющим общие слова о бессмертии человеческого духа. Оптимистическое мироощущение, которым проникнута лирика Луговского, родилось в ходе трудных, а подчас и мучительных раздумий о жизни и смерти.

Одно из таких раздумий запечатлено в стихотворении «Зяблик запел».

Весной на березе запел, как когда-то в детстве, зяблик. Это нельзя высказать «будничным словом», ибо вспоминаются все зяблики детства, все отшумевшие зимы, все отзвеневшие ручьи. Вспоминая то, что было и безвозвратно отошло в прошлое, поэт не скрывает своей грусти, но как светла и прозрачна его грусть!

Жизнь голубой бесконечностью манит.
Где же предел? Мне не виден предел.
Рощи берез в легкокрылом тумане.
Снова, как в детстве, зяблик запел.

Поэт не отмахивается от всего тяжелого и горького, что сопутствует человеческой жизни, не делает вид, что будет

жить вечно, и не причисляет к лику бессмертных своего читателя:

В праздничном, горящем небе
Слышен дальний звон планет.
Может быть, случилась небыль —
Смерть устала, горя нет?
Горя много, смерть не дремлет...

(«Свет на землю»)

Вечны смерти рубежи —
Дальняя дорога.

(«Олень»)

А жить так тревожно и сложно,
И жизнь не воротится вспять.
И ведь до конца невозможно
Друг друга на свете понять.

(«Фотограф»)

В то же время Луговской никогда не становится на путь унылых и меланхолических сетований. Продолжим только что приведенную цитату из «Света на землю»:

Горя много, смерть не дремлет,
Но, слетевши в ночь зимы,
Радость на седую землю
Жадно вырвалась из тьмы.

Продолжим цитату из «Оленя»:

Вечны смерти рубежи —
Дальняя дорога.
И пылает в мире жизнь
Без конца и срока.

А вот как выглядит конец стихотворения «Гуси»:

Иных из них рассеют
Разлука, смерть, беда,
Но путь весны — на север!
На север, как всегда.

Показательно в этом смысле и «Кондо-озеро». Оно начинается традиционным для Луговского образом журавлиной стаи: «С моря Белого журавли летят, к морю Черному журавли трубят».

В «Кондо-озере» с особенной силой выражена идея «Солнцеворота», воплощен символ веры его автора, высказано то искреннее и задушевное убеждение, которое он хотел бы как эстафету передать читателю:

Слушай, милая,
ты взошла
из земли,
Будет жизнь твоя
сметена
с земли.
Но вовек
не уложится
в небытие
Кондо-озеро синее —
сердце твое.
Ибо мир
целиком
умещается в нем —
В нежном сердце,
налитом
осенним огнем.
В тех пустотах,
где меркнет
последний свет,
Для тревожного сердца
границы
нет.

И оно утверждает,
как высшая власть,
Вечность жизни,
простор ее,
силу и страсть.

«Для тревожного сердца границы нет» — эти слова были девизом зрелого Луговского. Тревожное сердце поэта вбирает в себя весь мир, чтобы утвердить торжество вечной жизни.

Каждый поэт, в том числе, разумеется, и лирический, хочет чему-то научить своего читателя.

Николай Гумилев писал в стихотворении «Мои читатели»:

...когда женщина с прекрасным лицом,
Единственно дорогим во вселенной,
Скажет: я не люблю вас —
Я учу их, как улыбнуться,
И уйти, и не возвращаться больше.

Согласимся, что и за эту науку читатель может поблагодарить поэта.

Своей философской лирикой Луговской стремится обучить читателя многим жизненно необходимым наукам — науке веры, науке радости, науке счастья. Веры в торжество вечной жизни и человеческого гения, радости познания вселенной и овладения ее тайнами, счастья жить на земле, творить, любить, бороться за то, чтобы все люди на земле испытывали это счастье. Сюда входит, конечно, и наука любви — не страсти нежной, а именно любви, побеждающей годы, разлуку, смерть («Люблю я тебя, люблю! Через тысячи тысяч лет услышат потомки твои усталый, неведомый голос»).

Почти за четверть века до «Солнцеворота», заканчивая книгу «Жизнь», Луговской восклицал:

Поэзия моя! Поэзия моя!
Чтобы гореть и убивать в бою, —
Сумей понять живую цельность жизни
И, обнажив ее предельный смысл
И проникая в тайники явлений,
Заставь заговорить глухонемые
Всеобщие законы естества.

Это звучало почти как заклинание.

Ни в одном из стихотворений, составивших «Солнцеворот», мы не найдем претензий на обнажение предельного смысла жизни и проникновение в тайники явлений. Теперь Луговской уже не заявляет о своих философских замыслах, а осуществляет их.

Молодой Луговской много рассуждал о необходимости размышлений. Зрелый Луговской размышляет. Вспомните стихотворение «Звезда». Позволю себе привести его полностью:

Звезда, звезда, холодная звезда,
К сосновым иглам ты все ниже никнешь.
Ты на заре исчезнешь без следа
И на заре из пустоты возникнешь.

Твой дальний мир — крылатый вихрь огня,
Где ядра атомов сплавляются от жара.
Что ж ты глядишь так льдисто на меня —
Песчинку на коре земного шара?

Быть может, ты погибла в этот миг
Иль, может быть, тебя давно уж нету,
И дряхлый свет твой, как слепой старик,
На ощупь нашу узнает планету.

Иль в дивной мощи длится жизнь твоя?
Я — тень песчинки пред твоей судьбою,
Но тем, что вижу я, но тем, что знаю я,
Но тем, что мыслю я, — я властен над тобою!

Поэт славит величие живой человеческой мысли, которая добивается все большей власти над могущественной, но мертвой природой.

Он называет себя «песчинкой на коре земного шара». Затем еще усиливает это сравнение: «Я — тень песчинки пред твоей судьбою». Не песчинка, а только тень песчинки! Не слишком ли это самоуничижительно? Но ведь поэт сравнивает свою короткую земную судьбу с судьбой планеты, существующей многие миллионы лет. И самое главное: стихотворение ведь написано для того, чтобы утвердить свою власть над гордой звездой. В том-то и состоит величие человека, что, оставаясь песчинкой или даже тенью песчинки по сравнению с могущественным и вечным миром природы, он безраздельно властвует над этим миром.

Кстати, после сравнения «дряхлого света» погибшей звезды со *слепым* стариком, действующим на ощупь, с особой силой звучит восклицание: «Но тем, что *вижу* я...»

В «Звезде» нет ни одного слова о покорении космоса, но эта тема не может не возникнуть сама собой, когда заходит разговор о власти человека над природой, о торжестве человеческой мысли над временем и пространством.

«Звезда» тесно связана с разделом «Памяти друга»: в ушедшем как раз и воплотилась для Луговского власть над природой, утверждаемая «Звездой». В сердце профессора живут великаньи чувства — и прежде всего «мечта овладеть природой, планетный покинуть дом...».

Так становится окончательно ясной связь раздела «Памяти друга» со всей книгой в целом. Еще и еще раз мы

убеждаемся, что созданная Луговским книга лирики внутренне едина от начала до конца. Повествуя о вечно чередующейся смене времен года, поэт прославляет величие человека, торжествующего над всем, что его окружает.

Обращаясь к своему покойному другу, поэт говорит: «Иди, одаряя природу, прохожих, робкую зиму лукавой, чуть виноватой, легкой улыбкой знанья». Она чуть виновата, эта «улыбка знанья», ибо далеко еще не все тайны природы разгаданы, а уже настало время разгадать их до конца. Но в то же время она лукава, ибо человек уже знает нечто такое, о чем, быть может, еще рано говорить во всеуслышание, но что в конце концов неизбежно приведет его к полному торжеству над всеми тайнами природы.

5

Сразу после «Солнцеворота», а может быть и одновременно с ним, Луговской взялся за новую книгу стихов.

Он рассказывал: «Пишу новую книгу лирики «Синяя весна». В ней отчетливо прозвучит тема моей юности — курсантские дни, гражданская война, дороги и скитания, любовь и товарищество» [1].

С курсантскими днями и гражданской войной связаны многие лучшие строки Луговского. Давно забылись в старых, пожелтевших томиках «Делатель вещей» и «Утро Республик», но выдержали испытание временем и продолжают покорять сердца «Песня о ветре» и «Курсантская венгерка».

Книгу «Синяя весна» открывает короткое, оставшееся

[1] «Литературная газета», 3 января 1957 г.

неоконченным стихотворение «Дай мне руку». В нем Луговской как бы объясняет, почему он вернулся к теме своей юности. Он пишет:

Кто, когда запретил
мне побыть
эту ночь
молодым?
Молодым, но увидевшим все,
все понявшим
до дна.

Поэт хочет *по-новому* взглянуть на то, что было когда-то. Он хочет вернуться к юности, но сохраняет за собой душевный опыт, который у него накопился.

«Ночной патруль», одно из лучших стихотворений, вошедших в «Синюю весну», начинается так: «*Временем уменьшенный* молодости кров — города Смоленщины, буркалы домов».

В «Синей весне» много действующих лиц — художник и чекисты в «Балладе о Новом годе», курсанты в «Тревоге», нэпман, его жена и рабфаковец в «Звавиче», но единственный подлинный герой книги — Время. Оно по-своему распоряжается тем, о чем рассказывает поэт. Кое-что оно уменьшает, как в «Ночном патруле». Кое-что, быть может, увеличивает. Кое-что оставляет таким, каким оно представлялось поэту в те далекие годы.

В «Ночном патруле», упоминая о злодейском убийстве Карла Либкнехта, Луговской пишет:

Убит,
лежит он на снегу,
кровь залила усы,
На мертвой согнутой руке
спешат, стучат часы.

Дрожат Истории весы.
История — стара.
Стучат часы, спешат часы,
Пора, пора, пора!

Даже на мертвой руке Карла Либкнехта Время неумолимо отсчитывает свои исторические сроки.

Поэт не считает нужным расшифровывать трижды повторенное заключительное восклицание, но дело, конечно, не только в том, что ночному патрулю пора продолжать обход. Исполняются сроки, дни убийц Либкнехта сочтены, наступила пора великих событий, которые потрясают мир...

Чувство времени, присущее «Солнцевороту», в еще большей степени характерно для «Синей весны». В этом смысле «Солнцеворот» и «Синяя весна» очень близки. В то же время они существенно отличаются друг от друга. Если «Солнцеворот» принадлежит к лирике *философской,* то «Синяя весна» относится к *историко-революционной* лирике.

Едва успев произнести эти слова, я уже слышу возмущенные возражения: как можно противопоставлять «Солнцеворот» «Синей весне»?

Всякая попытка классификации литературных явлений всегда носит более или менее условный характер. Но, мне кажется, нам давно пора избавиться от вечной боязни что-то чему-то противопоставить, что-то от чего-то оторвать. Эта боязнь приводит к полному смешению всех литературных понятий. Между тем вряд ли нам следует забывать о том разделении поэзии на роды и виды, анализ которого так заботил в свое время Виссариона Белинского.

Рассуждения о лирической поэзии часто сводятся у нас, в сущности, к тому, что все ее виды тесно связаны друг с

другом и беспрерывно проникают один в другой. Да что говорить о видах лирической поэзии! Когда мы начинаем рассуждать о лирике и эпосе, нас также охватывает пафос «взаимопроникновения». Всякие различия между лирикой и эпосом стираются. Зато никто не может упрекнуть нас в том, что мы противопоставили эпос лирике или, чего доброго, оторвали лирику от эпоса...

Советская лирическая поэзия чрезвычайно многообразна. Это многообразие выражают, в частности, «Солнцеворот» и «Синяя весна».

Нет, я не собираюсь противопоставлять друг другу эти книги, как не собираюсь противопоставлять философскую лирику историко-революционной. Но по всей своей лирической природе «Солнцеворот» столь явно отличается от «Синей весны», что не обратить на это внимания просто невозможно. «В ней, — говорил Луговской о книге «Солнцеворот»,— как бы дан *разрез по вертикали чувств, мыслей, переживаний человека*». А о «Синей весне» Луговской говорил: «Это *книга о революции,* о героическом поколении Октября, о бессмертных и неубывающих силах Великой Октябрьской социалистической революции».

«Солнцеворот» полон философских раздумий о жизни и смерти, о величии человеческого духа, о силе живого разума, покоряющего могущественную, но мертвую природу. В круг этих раздумий органически входят и размышления о любви.

Говоря о «Солнцевороте», Луговской указывал, что, как бы разнообразны ни были вошедшие в эту книгу стихи, доминирует в ней «мысль о вечном солнцевороте, о вечном круговороте в природе». Еще и еще раз он подчеркивал *философскую* природу своего лирического замысла.

Останавливаясь на замысле «Синей весны», Луговской

неизменно заговаривал об *истории* нашего советского государства, нашей страны, нашего народа: «Я задался целью в книжке «Синяя весна» рассказать о том лучшем, что у нас было на протяжении нашей *истории*», «Мне очень нужно сейчас очень большое волевое напряжение для того, чтобы докончить «Синюю весну», то есть для того, чтобы отобрать самое дорогое в сокровищнице нашей жизни, нашей культуры, нашей *истории*». «Пусть это будут простые вещи, но только вещи, положенные на могучую *историю* нашей страны».

Так Луговской подчеркивал *историко-революционный* характер своего нового лирического цикла.

Книга, как известно, осталась неоконченной. Поэт не успел сказать многое из того, что задумал. Судя по стихотворению «Друзьям тридцатого года», содержание книги должно было выйти далеко за пределы гражданской войны. Однако самое главное Луговской все-таки сказал.

«Синяя весна», как и «Солнцеворот», не просто сборник стихов. Это цельная поэтическая книга. Цельность ее определяется не только существующим в ней единством темы, но прежде всего характерным для нее *чувством времени.*

Вспомните хотя бы «Ночной патруль».

Морозный город, отдаленные выстрелы, кино с выбитыми стеклами, памятник Карлу Марксу — произведение художника, погибшего от тифа, звезда из красной жести, украшающая дощатый пьедестал памятника, и от этой звезды — характерный для лирики Луговского резкий переход к собственной судьбе: «И я иду, и я иду — ремень вошел в плечо. Несу звезду, мою звезду, что светит горячо».

Звезда из красной жести, которую поэт увидел на памятнике Карлу Марксу, проходит через все стихотворение,

чтобы к концу его стать символическим образом, полным революционного пафоса:

Горит звезда багровая,
судьбу земли
тая, —
Жестокая и строгая,
как молодость моя.

Чувство времени выражается здесь и в романтической патетике («Пять лучей Коммуны», «Всем людям я звезду несу, пяти материкам», «Горит звезда багровая»), и в бытовых подробностях («Кино без стекол «Арс», «На площади беленый глиняный Карл Маркс...», «Свеча в окне губкома, из труб не вьется дым»), а вернее — в контрастном и поэтому особенно выразительном соединении того и другого.

Луговской писал о стихах, вошедших в «Синюю весну»: «Иногда в центре стихотворения находится просто небольшая деталь, характеризующая время, иногда значительное, определяющее эпоху событие».

Чаще всего поэт соединяет то и другое. «Небольшая деталь» осмысливается им в исторически-обобщенном плане, а «значительное, определяющее эпоху событие» предстает во всей своей почти бытовой конкретности.

В «Ночном патруле» поэт говорит о себе и своих товарищах: «Идти Россией и Кремлем в неслыханный простор, идти полночным патрулем, подсумок, штык, затвор». Подсумок, штык, затвор и Россия, Кремль, неслыханный простор. Детали военного быта и романтические символы. Так поэт сопрягает два пути — маршрут ночного патруля и символическую дорогу времени. Великий революционный путь приведет к неслыханному простору, если сегодня идти по нему с подсумком, затвором и штыком...

В «Синей весне» Луговской часто упоминает те или иные реальные исторические факты. Он делает это как бы мимоходом и прибегает лишь к таким фактам, которые обладают особой взрывчатой силой.

«Разгромлена Германия, Европа в стылой мгле», «Вильгельм Второй в Голландии пил грустное вино. И Черчилль интервенцию ковал к звену звено» («Баллада о Новом годе»), «И Венгрия советская стоит в кольце врагов» («Синяя весна»), «Франция как змей глядела, Англия — как лев, и Пилсудский на плакатах несся, озверев», «Как титан — борясь со смертью, Ленин умирал» («На булыжной мостовой») — эти исторические факты по природе своей совершенно различны. Однако даже упоминания о каждом из них достаточно, чтобы создать представление о времени.

Кайзер Вильгельм II бежал в Голландию в ноябре 1918 года, когда под ударами восставшего народа затрещала и рухнула монархия Гогенцоллернов. Факт его бегства сам по себе не бог весть какое историческое событие, но ведь за ним последовало провозглашение Советов в Германии!

Когда Луговской в «Балладе о Новом годе» упоминает германского кайзера, речь идет не столько о кайзере, сколько о событиях, которые вынудили его стать изгнанником. Символом изгнания и становится здесь «грустное вино» — образ, «работающий» достаточно энергично, хотя, быть может, и несколько традиционный.

Вне всякой зависимости от исторических примет, существующих в «Балладе о Новом годе», поэт прямо сообщает о том, когда происходит действие: «Год девятнадцатый вошел! Откройте ветру дверь!» (Луговской и здесь остается верен себе: «Откройте *ветру* дверь!» Не Новому году, а ветру!)

По некоторым деталям, существующим в «Ночном патруле», мы можем безошибочно определить, что действие этого стихотворения также происходит в 1919 году.

Все это важно, конечно, не само по себе, а потому, что еще раз подчеркивает ту роль, которую играл девятнадцатый год в жизни и творчестве Луговского.

«В 1919 году начался самый светлый — курсантский период моей юности», — писал Луговской в автобиографии.

Вспомним строки, ставшие лейтмотивом одного из его лучших стихотворений: «Гремит курсовая венгерка... Идет *девятнадцатый* год».

«Ночной патруль», «Баллада о Новом годе», «Синяя весна», «Тревога» посвящены девятнадцатому году.

Итак, приступая к «Синей весне», Луговской захотел вновь почувствовать себя «молодым, но увидевшим все, все понявшим до дна». Какое же значение имели для его книги эти ответственные и многообещающие слова?

Гражданская война была темой, с которой Луговской пришел в советскую поэзию. Он любил писать о боях и походах, о стремительных атаках, смертельных схватках, кровопролитных битвах. Но ранний Луговской был бессилен разобраться в смысле происходивших у него на глазах военных событий, стремился отмахнуться от возникавших перед ним сложных вопросов и поэтизировал «угарную слепую силу, холодные зрачки людей, разлет без мыслей и усилий».

В связи со «Сполохами» я довольно подробно говорил о стихотворении «Повесть».

Тематически оно имеет нечто общее со стихотворением «Синяя весна». Герой едет в вагоне (в «Повести» вагон — «дряхлый», в «Синей весне» — «худой») по стране, охваченной пожаром гражданской войны. Оба стихотворения

посвящены мыслям и чувствам, которые владеют героем. Но как различны эти мысли и чувства!

Речь идет не только о том, что ранний Луговской во многом ошибался, а зрелый Луговской сумел проникнуть в смысл изображаемых событий. Мы знаем немало случаев, когда ранние стихи поэта были ошибочны, но поэтичны, а зрелые становились правильными, но скучными и лишенными поэзии. «Синяя весна» не только правильнее, но и поэтичнее «Повести».

За окном вагона, в котором ехал герой «Повести», развертывался зловещий пейзаж: «яростная темь», «деревни, как чортовы очи», «скелет моста», «осенний нерадостный небосклон». Все это, конечно, выражало внутреннее состояние героя, какие бы «простые» слова он ни произносил.

В «Синей весне» за окнами вагона развертывается весенний пейзаж. Но дело не в том, что мрачная осень сменилась радостной весной, а в том, что весенний пейзаж дан несравненно поэтичнее, чем осенний.

В стихотворении «Синяя весна» есть строки, напоминающие раннего Луговского. Например: «Настил мостов качается от броневого дробота». Или: «И поезд глухо лязгает дорогами ветров». Так мог бы сказать и автор «Сполохов». Это похоже на такие, скажем, строки из «Повести»: «Мы шли в громовом перестуке» или «Ночь мчится в железном разгоне».

Но это ничуть не характерно для стихотворения в целом. Его тональность определяется не «дроботом» и «лязгом», которые так часто слышались в «Сполохах» и «Мускуле», а совсем другими интонациями, придающими ему истинную поэтичность.

Вот строки, определяющие поэтическую тональность стихотворения:

Весна такая синяя,
такая сине-синяя
В березовых сережках,
в гусиных косяках,
Из лесу красавица
вышла возле линии,
Глаза такие синие,
и ветер на висках.

Образ синей весны возникает и в конце стихотворения, как бы завершая его («А там, где быть положено строительствам великим, проходит перелесками синяя весна. Она идет, красавица» и т. д.). Он все время переплетается с образом делающей первые шаги молодой весенней страны: «Родина, ты вся в пути — Россия, Украина», «Власти были молоды, и молоды без опыта, и никакой Европы там, а просто глухомань», «Соединяла землю заново Москва» и т. д.

Напряженная и тревожная атмосфера времени создается в самом начале стихотворения с помощью, казалось бы, незначительной бытовой подробности: стекла вагона, в котором едет герой, выбиты. Автор деловито разъясняет:

Стекла выбиты
мимолетной бандой:
Постреляли, грохнули,
укатили вдаль.
То ли это банда —
выкормыш Антанты,
То ли просто
землеробы
развеяли печаль.

Красноречивее всего здесь словечко «просто». Захотелось землеробам «развеять печаль» — вот они взяли да и обстреляли первый попавшийся на глаза поезд...

С той же самой «простотой» герой стихотворения признается, что он не ведает, «какие мы республики мимо проезжали, какие там правительства сидели и войска»...

Как видим, картина, нарисованная в «Синей весне», полна тревоги. Пожалуй, она более тревожна, чем та, которая была когда-то нарисована в «Повести», хотя в ней и нет зловеще-мрачных красок. «И, может, все распалось бы в дыму, пальбе и прахе, и, может, полетела бы, замлевши, голова»,— пишет поэт. Но автор «Синей весны», в отличие от автора «Повести», знает, что случиться так не могло. Потому что на свете существовали Москва, Кремль, Ленин.

Поэт прекрасно понимает опасность стихии, разгулявшейся в те годы по городам и весям родной страны. Но он твердо знает, что есть сила, которая способна обуздать эту стихию:

И «Яблочко»
катилося
от моря и до моря.
То яблочко румяное
беспутный ветер
гнал,
Катилось по дороге
разлуки,
смерти, горя,
И намертво
сменял его
«Интернационал».

Автору «Повести» тоже, конечно, было известно, что «Интернационал» существует, но истинной его силы он не знал.

Автор стихотворения «Синяя весна» действительно молод, потому что его ощущение жизни полностью сохранило свою свежесть. Он все увидел и все понял до дна, пото-

му что его восприятие событий отличается теперь такой глубиной, которой не было в его творчестве тридцать лет назад.

В «Синей весне», как и во многих других стихах зрелого Луговского, найдена лирическая интонация, которая позволяет поэту слить воедино все свои мысли и чувства, независимо от того, как они могут быть названы — общественными или личными. Поэт с горечью думает о родной земле («Земля моя, любовь моя, на клочья ты разметана, измучена, истоптана, исколота штыком»), с тревогой размышляет о будущем («Еще Колчак надвинется, еще рванет Деникин»), обращает взгляды на Запад («И Венгрия советская стоит в кольце врагов»), полной грудью вдыхает весенний воздух («Весна такая синяя, такая сине-синяя»), любуется родными просторами («Это ли берез светлокудрявые туманы, это ли поляны синих, синих медуниц») и всем своим существом приветствует начало новой жизни, утверждающей себя «в дыму, пальбе и прахе».

Цельность лирического переживания не менее отчетливо ощущается в стихотворении «Тревога». Тематически оно связано с «Курсантской венгеркой»: «Взвод курсантов проходит дорогой лесною заднепровской задумчивой, сонной весною». Курсанты располагаются на ночной привал. Одному из курсантов снится женщина: «Ах, Елена, Елена, зачем ты мне снишься...» Мысли о любимой женщине сложно переплетаются с тревогами войны, с размышлениями о родине и о времени.

Сначала мысли курсанта явно обращены к любимой: «Снишься ночь, снишься две и сегодня приснишься. Надо мной на запруде ночной ты склонишься», «Ты приснишься опять в поездном нарастающем гуде. Мне рубашку прожгут молодые горячие груди».

Но вот, как мы уже не раз наблюдали у Луговского, образ любимой женщины переходит в какой-то другой, гораздо более обобщенный и широкий образ:

Ты теперь в комсомоле!
                    Ты в смолах,
                              лесах и долинах,
В залетевших
          на Север
                    крутых облаках-исполинах,
В незакатных ночах,
                    где не движутся
                              светлые воды,
В колдовской толчее,
                    в этой свадебной пляске
                              природы.

«Ты теперь в комсомоле!» — восклицает поэт, обращаясь к любимой женщине. Но то, что он говорит дальше, обращено, видимо, уже не только к ней. Это уже образ не только любимой, но и молодости вообще, родной земли, родины, России.

Недаром «Тревога» заканчивается словами: «Ах, Россия, Россия, зачем ты мне снишься?!»

Та же лирическая тема несколько иначе решается в стихотворении «Костры». К тому же в «Кострах» так же, как в неоконченном стихотворении «Дай мне руку», поэт раскрывает общий замысел своей книги.

6

Если бы «Костры» были сюитой или симфонической поэмой, мы могли бы сказать, что их автор с первого же такта, без всякой подготовки сразу обрушивает на нас всю силу своих оркестровых средств.

В воспоминаниях о Луговском (они удачно озаглавлены «Добрый великан»!) поэт Юрий Окунев заметил, что «Костры» звучат «с бетховенской силой».

Вот первые строки этого стихотворения: «Пощади мое сердце и волю мою укрепи, потому что мне снятся костры в запорожской весенней степи».

В некоторых других стихах, вошедших в «Синюю весну», первые строки носят экспозиционный характер: «У статуи Родена мы пили спирт-сырец» («Баллада о Новом годе»), «Взвод курсантов проходит дорогой лесною» («Тревога»). Эмоциональное напряжение еще полностью впереди — ему предстоит нарастать исподволь и достигнуть апогея лишь к концу стихотворения (в «Балладе»: «Год девятнадцатый вошел! Откройте ветру дверь!», в «Тревоге»: «Ах, Россия, Россия, зачем ты мне снишься?!»).

«Костры», условно говоря, начинаются с апогея.

«Пощади мое сердце и волю мою укрепи» — это даже не просьба, а скорее мольба. Воспоминания овладевают поэтом с такой силой, что его сердце и воля в опасности: *«Слышу* — кони храпят, *слышу* — запах горячих коней, *слышу* давние песни вовек не утраченных дней». Создающий напряжение троекратный повтор ведет за собой образы, полные острой, почти чувственной осязаемости.

Просьба-мольба, с которой стихотворение было начато, становится его лейтмотивом, повторяющейся и все более напряженно звучащей темой: «Укрепи мою волю и сердце мое не тревожь» и т. д.

Воспоминания поэта по-прежнему осязаемы и зримы: «махновских тачанок следы», «холодная пленка воды». Рядом с ними возникают хорошо знакомые нам приподнятые, повышенно эмоциональные, торжественные интона-

ции: «вечерней зари окровавленный нож», «дрожь степного простора».

Затем поэт как бы замедляет свой эмоциональный разбег: «Эти кони истлели, и сны эти очень стары. Почему же мне снова приснились в степях запорожских костры...» Но спокойствие и рассудительность этих строк кажущиеся, мнимые, они тотчас ведут за собой новый эмоциональный взлет:

...Почему же
Мне снова приснились
В степях запорожских
Костры,
Ледяная звезда
И оплывшие стены
Траншей,
Запах соли и йода,
Летящий
С ночных Сивашей?
Будто кони храпят,
Будто легкие тени
Встают,
Будто гимн коммунизма
Охрипшие глотки
Поют.

Эти строки — кульминация стихотворения. Их романтическую патетику определяет все то же сопряжение реальных деталей и приподнято-торжественных образов («Ледяная звезда и оплывшие стены траншей», «Будто кони храпят, будто легкие тени встают»). Гимн коммунизма звучит в стихотворении с такой силой потому, что его поют *охрипшие* глотки. Кстати сказать, в «Кострах» есть строки, где романтическая патетика приобретает иной характер: «И от крови погибших, как рана, запекся закат. Маки пламенем

алым до самого моря горят». На смену истинному пафосу здесь пришла «ненужная торжественность, когда можно простыми человеческими словами сказать лучше, чем пышным образом».

Тема, с которой стихотворение было начато, повторяется в нем еще раз: «Унеси мое сердце в тревожную эту страну, где на синем просторе тебя целовал я одну...»

Образ любимой женщины возникает еще в самом начале стихотворения. Поэт видит в своих вещих снах «и луну над конями — татарскую в небе луну», «и одну на рассвете. Одну, как весенняя синь, чьи припухшие губы горчей, чем седая полынь». Женский образ, как всегда у Луговского, тесно связан с образами времени, с мыслями о людях, о борьбе, о жизни и о смерти. Повторяя тему еще раз, поэт придает ей новое звучание. Сначала было сказано: «Укрепи мою волю и сердце мое *не тревожь*». Теперь говорится: «Унеси мое сердце в *тревожную* эту страну...» Все попытки уберечь сердце от привычной ему счастливой тревоги тщетны.

Поэт возвращается к началу стихотворения: «Почему же мне снова приснились в степях запорожских костры...»

И дальше:

Может быть,
Это старость,
Весна,
Запорожских степей забытье?
Нет!
Это — сны революции,
Это — бессмертье мое.

Луговской писал о «Синей весне»: «Если бы человек взял свое живое сердце и выжал из него самое дорогое, романтическое, что он испытал за сорок лет революции, то

все это замечательное и испытанное отразилось бы в подобной книге».

«Сны революции», о которых поэт написал в «Кострах», — это и есть «самое дорогое, романтическое», что ему привелось испытать. Это и есть «давние песни вовек не утраченных дней», с такой силой прозвучавшие не только в «Кострах», но и во всей книге.

Нет ли, однако, в этом упоенном возвращении к прошлому грустноватого и горького оттенка? Нет ли в «Синей весне» сожаления о том, что праздник борьбы кончился и наступили томительные, серые будни? Какой смысл имеет, например, следующая строфа из стихотворения «На булыжной мостовой»:

Смолкли
бешеные горны,
звавшие в поход,
Неумытая Россия.
Бабы у ворот.
И молчит,
молчит Европа,
стих далекий гром,
Революция
не машет
огненным платком.

Уж не повторение ли это старой темы Багрицкого: «Пустынная нас окружает пора, знамена в чехлах и заржавели трубы»?..

Некоторые стихи, вошедшие в «Синюю весну», действительно не лишены грустноватого и горького оттенка.

В стихотворении «Майская ночь» поэт пишет: «Вот только были у меня черны виски. Да у тебя на платье были васильки». Горечь этих строк тем сильнее, чем более они

сдержанны. Но она не имеет ничего общего с чувствами, которые испытывал когда-то Эдуард Багрицкий.

Что же касается строфы из стихотворения «На булыжной мостовой», то, как мы очень скоро убедимся, правильно понять ее можно только в контексте стихотворения.

По авторскому замыслу содержание «Синей весны» должно было выйти за пределы гражданской войны. Поэт включил в книгу стихи «На булыжной мостовой» и «Нэпман Звавич». В них речь идет уже не об эпохе гражданской войны, а о пришедшем ей на смену новом историческом периоде.

В этих стихах поэт предстает перед нами «молодым, но увидевшим все, все понявшим до дна». Впрочем, я отношу это главным образом к стихотворению «На булыжной мостовой».

В нем различаются две части.

В первой дается беспощадно правдивая, я бы даже сказал, жестокая картина тяжелого положения, в котором оказалась в те годы молодая советская республика.

Изображая годы нэпа, поэт не жалеет мрачных красок. Он ничего не сглаживает и не смягчает. Годы нэпа даны во всех своих сложных и трудных противоречиях. Вспомните уже самое начало стихотворения:

На булыжной мостовой
зло круглился камень...
Троцкий плыл
на «мерседесе»,
серебрясь очками.
Руку белую
легко
подносил к фуражке...
По бульварам гарцевали
девочки-канашки.

Первая строка, на первый взгляд, напоминает тот описательный зачин, который мы наблюдали в «Балладе о Новом годе» и «Тревоге». Но в данном случае никакой описательности нет и в помине. Недаром камень на булыжной мостовой круглится *зло*. Это деталь той недоброй картины, которая будет развернута дальше. Еще более зловещая «деталь» той же картины — Троцкий, плывущий на «мерседесе» и подносящий к фуражке *белую* руку.

Вслед за этим возникает целая вереница образов, характеризующих время. Здесь и беспризорники, которые шныряют, «словно черти драные», и полупьяные с горя безработные, и обжорный, сивушный дух мелких лавочек, и открыто торгующие долларами нэпманы в сером коверкоте, и плюгавый обыватель, запевающий популярную песню о цыпленке. В то же время здесь — хмурый народ, идущий «в страшных штопаных шинелях», белая от голода поволжская Россия, израненная, качающаяся на ветру страна.

Нарисовав эту беспощадно правдивую картину, поэт пишет: «Щерились и гоготали изо всех щелей: крепче нервы, крепче нервы, нажимай смелей!»

Затем он возвращается к тому, кто проплыл на своем «мерседесе» в начале стихотворения: «Видел тот в пенсне хрустальном толп рябую рвань, слышал кислый вой шарманок, рыночную брань».

Теперь нам становится до конца ясен смысл строфы, которую я уже цитировал: «Смолкли бешеные горны» и т. д.

В ней поэт говорит, конечно, не от своего имени, а как бы выражает точку зрения щерившихся и гоготавших. Их рупором был и «тот в пенсне хрустальном».

Первую часть стихотворения завершает образ символической Акульки: «И базарная свистулька зябликом поет, на вокзале спит Акулька — пузырем живот». Образу созна-

тельно придана натуралистическая окраска. Он проникнут острой болью, возникшей в сердце поэта и вызывающей ответный отклик в сердце читателя.

Образ Акульки появляется тотчас вслед за мыслями «того в пенсне хрустальном». Поэт ограничивается молчаливым сопоставлением, ибо и так ясно, что мысли «того» враждебны интересам народа. Судьба несчастной Акульки безразлична «тому», как и судьба народа вообще.

Вторая часть стихотворения начинается с традиционного для Луговского словечка «но»: «*Но* Россия вдаль глядела — нет пути назад, ленинский, горячий, цепкий, непреклонный взгляд».

Все то, о чем с истинным воодушевлением говорится дальше, напрочь сметает домыслы щерившихся и гоготавших.

Поэт изображает нераздельное единство народа и партии во главе с ее вождем:

И, с великой верой
глядя
Ленину в глаза,
Шел народ,
седой, как море,
темный, как гроза.
Шел на подвиг,
шел на счастье,
шел путем могил,
Потому что
жадно верил,
до конца любил;
Потому что если правды
нету на земле —
Смысла нет
родить, родиться,
гнить в могильной мгле.

Домыслам «того» поэт противопоставляет священную правду революции, в которую безгранично верит народ.

Луговской не скрывает, что впереди еще немало тяжелых испытаний. Строки, посвященные народу, проникнуты мужественной готовностью к борьбе, которая не сможет обойтись без жертв. Именно потому, что идти «путем могил» предстоит еще довольно долго, образ народа полон суровой и, может быть, скорбной силы. Ощущение торжественности усиливается повторением слова «шел», как бы ведущим за собой суровые маршевые ритмы.

В стихотворении «На булыжной мостовой» годы нэпа предстают перед нами в новом поэтическом освещении, своеобразном и остром.

К сожалению, этого нельзя сказать о «Нэпмане Звавиче».

В некоторых стихах, вошедших в «Синюю весну», есть неудачные строки и даже строфы. Так, например, банальны и ложно значительны, на мой взгляд, следующие строки из «Ночного патруля»:

И невысоко
над Днепром,
где стонут провода,
Другая
блещет хрусталем
холодная звезда.
Живу, люблю,
умру в ночи —
все так же будет стлать
Свои бесстрастные лучи
на снежную кровать.

Неудачные строки есть и в «Кострах», и в «Синей весне». Но все эти стихотворения, включая и «Ночной патруль», принадлежат к лучшим в книге.

«Нэпман Звавич» — едва ли не самое слабое стихотворение в «Синей весне». Оно занимает в ней особое место. Это стихотворение в некотором роде сатирическое. По самому своему замыслу оно, естественно, лишено поэтичности «Костров» или «Тревоги». Но это не снимает вопроса о характере использованных в нем поэтических средств.

Поэт противопоставляет друг другу образы нэпмана Звавича и брата его кухарки, рабфаковца, ночующего у сестры. Звавич принимает гостей. Он гуляет.

Через все стихотворение проходят два сюжетных плана: Звавич гуляет, а «рабфаковец в дреме окопы берет»; Звавич любуется плечами своей супруги, а «рабфаковец видит кронштадтские сны»; Звавич справляет торжество, а «рабфаковец речь в грозном сне говорит над своим комиссаром, что в землю зарыт».

В «Нэпмане Звавиче» как бы сталкиваются два плана — сатирический и лирический. В сатирическом дается образ нэпмана, в лирическом — рабфаковца.

Своеобразное соединение сатиры и лирики мы встречаем и в некоторых других стихах Луговского, — например, хотя это и может показаться неожиданным, в стихотворении «Та, которую я знал». Но главной остается там лирическая стихия, а сатирический элемент едва намечен.

Примерно таково же соотношение лирики и сатиры в «Петровском парке» (это стихотворение не вошло в первое издание «Синей весны», но предназначалось поэтом для нее; по содержанию оно в известной мере перекликается с «Нэпманом Звавичем»).

В отличие от «Той, которую я знал» и «Петровского парка», в «Нэпмане Звавиче» лирика находится на периферии, а на первый план выступает сатира. Но как раз сати-



В. Луговской и К. Паустовский. Ялта. 1939 г.

рический план в «Звавиче» наименее удачен, что, конечно, сказывается и на всем стихотворении в целом.

Образ Звавича задуман интересно: «вот он, новый российский капиталист». Поэт хотел показать новый тип предприимчивого и ловкого буржуа («где медведем рванет, где змеей проползет»). Но, к сожалению, сатирический план уже с самого начала стихотворения подменяется фельетонным.

Собравшимся у Звавича гостям поэт посвящает такие строки: «Скульптор-супрематист и поэт-акмеист — с черным перстнем поэт, две лихих балерины, худых, как скелет, коммерсанты и дамы значительных лет».

В том же поверхностно-фельетонном духе трактован и образ Звавича: «Нэпман Звавич гуляет, он хапнул кредит», «У него, спекулянта, семь пядей во лбу» и т. д. Сатирические приемы, призванные разоблачить Звавича, примитивны: «Нэпман Звавич возносится. Льется коньяк на лиловый, в полоску английский пиджак...»

Заключительная строфа играет в «Звавиче» роль эпилога. Она даже написана другим размером:

Несутся дни,
Как искры на пожаре,
Прошла эпоха целая,
Пока
Великий Звавич
Стал
Официантом в баре,
Рабфаковец —
Секретарем ЦК.

Так, разумеется, вполне могло случиться, но почему этот эпилог вызывает чувство протеста? Может быть, потому, что в нем есть фельетонная нарочитость и что в

судьбах, которые уготовил поэт своим персонажам, чувствуется некая назидательная симметрия...

В стихотворении «На булыжной мостовой» эпоха раскрыта в ее трудной и сложной противоречивости, а в «Нэпмане Звавиче» изображена схематически. В одном стихотворении поэт серьезно размышляет о времени, в другом даются лишь некоторые его черты, пусть во многом и характерные, но трактуемые в поверхностно-фельетонном духе.

Стихотворение «Друзьям тридцатого года» посвящено совсем другой эпохе, чем «Нэпман Звавич». Оно отличается от «Звавича» и тем, что в нем снова возникает поэтическое чувство времени.

20-е годы остались для Луговского вечным источником самых высоких, самых романтических переживаний, связанных с героической борьбой за свое существование, которую вела молодая революционная Россия. В 30-х годах воплотился для поэта не менее высокий пафос первых пятилеток, когда продолжалась все та же упорная — бескровная и кровавая — борьба за победу социалистической революции.

В стихотворении «Друзьям тридцатого года» Луговской пишет о людях, которые «жили в горячей бессоннице от напряженья, в каждый день выходили упрямо, как ходят в сраженье». Эта ассоциация, конечно, не нова, но для Луговского она имеет особое значение: друзья 30-го года как бы становятся в один боевой строй с героями «Курсантской венгерки» и «Лозовой», «Ночного патруля» и «Тревоги».

В стихотворении несколько раз повторяется, постепенно усиливая свое звучание, одна и та же строка: «Это русские люди — как нас называли — Иваны — рыли в снежной Си-

бири, в казахской степи котлованы», «Это русские люди — как нас называли — Иваны — на грохочущий праздник работ были первыми званы», «Это русские люди — как нас называли — Иваны — приносили подмогу и братство в забытые страны», «Это русские люди — как нас называли — Иваны — Ледовитый и Тихий сумели обжить океаны» и т. д.

Поэт говорит о своих друзьях 30-х годов:

Каждый
Совесть свою
Неустанной заботой
Тревожил,
И сурово и гордо
Он молодость быструю
Прожил.

Такой же молодости поэт желает и новому поколению, советуя ему почаще вспоминать «товарищей старших тридцатого года»...

Вышедшее в 1961 году повторное издание лирики Луговского («Солнцеворот», «Синяя весна») знакомит нас с некоторыми стихами, предназначавшимися для «Синей весны», но по тем или иным причинам не вошедшими в ее первое издание. Таков прежде всего «Петровский парк». В нем нашла выражение одна из главных тем поэзии Луговского. Об этой теме и о «Петровском парке» речь еще впереди.

Кроме «Петровского парка» мы впервые знакомимся с несколькими лирическими набросками, которые просто не успели стать стихотворениями: «Тебя давно уж нет на свете», «Такая ночь, что руки протянуть ко всей вселенной», «Дубы шумят, дубы шумят».

Лирический отрывок «Дубы шумят, дубы шумят» — по-

следнее, что написал в своей жизни Владимир Александрович Луговской.

Эти строки он писал в Ялте в ночь с 4 на 5 июня 1957 года. 5 июня Луговской скончался.

В начале стихотворения, пожалуй, есть порожденная предсмертным страданием, несвойственная Луговскому болезненная окраска: «Как желтый яд, расплеснут ржавый свет луны».

Но все остальное проникнуто утверждением своей, как всегда, тревожной и, как всегда, прочной связи с людьми, с жизнью, с миром:

И так велик тот
                    непокой,
Так он тревожен,
                    так он правит
                                        всем,
Что нам с тобой
                    не спать,
Не спать
          совсем.
Не спать,
Брать
Огромными кусками
                         ночь,
                              судьбу,
Людей.
Греметь в протяжную трубу
Ночного ветра.
                    Что ж,
                         владей
На эту ночь
               одну
Всей
     полной чашей
                    мира.

Страдание, терзавшее поэта, вероятно, сказалось в прерывистом, как бы задыхающемся ритме этих строк, в обострившемся как никогда чувстве тревожного непокоя, в невозможности хоть на минуту успокоиться и уснуть. Но даже и страдание не умерило прежней жажды «брать огромными кусками ночь, судьбу, людей. Греметь в протяжную трубу ночного ветра» — того самого, который всю жизнь сопровождал Владимира Луговского.

И разве не знаменательно, что в последних словах, которые поэт написал, упоминается «полная чаша мира» — символ счастливой полноты жизни на земле...

Глава пятая

«НЕ ЗАМЫКАЯСЬ В МИРОВОЙ УЮТ НЕ ОТРЕКАЯСЬ ОТ ЗЕМНОГО СЧАСТЬЯ»

1

В начале 30-х годов Луговской написал книгу поэм «Жизнь». Я назвал бы ее дальней предтечей «Середины века».

«Жизнь» была встречена прохладно. Казалось, путь Луговского-поэта твердо определился. И вдруг — «Жизнь»! Она вышла в 1933 году. На титульном листе было обозначено: «Книга первая».

Едва ли не впервые в творчестве Луговского возник белый стих, неторопливая, раздумчивая интонация которого так мало походила на твердую, волевую повадку «Утра Республик» и «Молодежи».

В книгу «Жизнь» вошло пять небольших поэм. Они печатались под номерами, как разделы. В двухтомном издании избранных произведений они опубликованы под названиями «Красные чашки», «Комиссар», «Мельник», «Сапоги», «Акрополь».

Книгу открывает маленькая поэма «Красные чашки». Это своего рода вступление к книге, своеобразный ключ к ней, жизненное кредо автора.

Мальчик вечером входит в пустую столовую. (Поэт вспоминает о своем детстве. Книга написана от первого лица. Каждая поэма, помимо всего прочего, отражает один из этапов биографии поэта.) Взрослые куда-то исчезли. Мальчику представляется, что он один «хозяин всех вещей». Перед ним «закрытый, осторожный, теплый мир небольших предметов и движений». В этой формуле каждое слово существенно и не случайно.

Почти двадцать пять лет спустя, во вступлении к «Середине века», Луговской напишет:

Я уходил от ви́денья прямого.
Слепила слабость, принижала робость,
Мешала суетность, манила сладость
Земных ночей, звериное тепло.

Маленький герой «Красных чашек» еще не знает, что такое «звериное *тепло*», но уже инстинктивно ощущает его в «*теплом* мире небольших предметов и движений». Мальчик распахивает окно. Прямо в лицо ему кидается совсем другой мир, полный осеннего ветра, кромешного мрака, косматого смятенья, полёта фонарей, костлявой пляски сучьев.

Я отворяю окна, ставни, двери,
Чтобы врывался горький ветер мира
И славная жестокая земля

Срывала вороватые прикрасы
Ненастоящих, непростых мирков,
Которые зовутся личным счастьем,
Лирической мечтою об удаче
И красной чашкой и уменьем жить.

Нет, поэт не против личного счастья. Он против тех «ненастоящих, непростых мирков», которые готовы подчинить себе человека. Он против «красных чашек».

Что же такое «красные чашки»?

Это не просто символ мещанского благополучия. Если бы это было так, борьба против них не требовала бы таких усилий.

Опасная и коварная сила «красных чашек» в том, что они искусно прикидываются то вполне естественной тягой к уюту, то глубоко человечным стремлением к семейному счастью, то столь понятной для усталого человека потребностью в отдыхе.

В речи на Первом съезде писателей Луговской говорил о том, что на протяжении сотен веков человечество жило в трагическом страхе перед существованием. Даже греческое искусство, самое радостное и солнечное, «было всегда покрыто синей тенью рока».

Охваченный ужасом перед неотвратимой силой рока, перед страшным миром, художник в конце концов пытался отгородиться от всего, уйти в сон, замкнуться «в свой собственный уют».

«Мир малых чувств и вещей, промежуточный мир малого покоя, «воображаемый рай», — говорил Луговской, — таится в каждой ячейке человеческих сот. Это, если хотите, великое мещанство, даже тогда, когда оно прикрыто *мировым уютом»*.

Говоря о художнике нового, советского общества, Лу-

говской подчеркивал: «Хаосу и тревоге старого мира мы противопоставили великую тревогу революции, ветер, вихрь революции, который сметает и бедствия человечества и *мировой уют*». В заключение он призывал: «Пора сдать старому черту на рога старые сказки о том, что существует мир для себя, *мировой уют* для себя...»

Подчеркнутые мною слова, пожалуй, наиболее точно отвечают на вопрос о том, что такое «красные чашки».

Мещанство? Да, конечно! Но, как сказал Луговской, «великое мещанство», превращенное в своего рода философскую программу.

В «Мускуле» есть стихотворение «Капитанский штиль». Оно заканчивается следующей строкой:

Но в компасном бреду скитался пароход
И, улыбаясь, женщина спала на юте,
Вся в красной кисее, как солнечный восход,
Как песня древняя о мировом уюте.

Луговской тем яростнее ненавидел «мировой уют», чем яснее представлял себе его грозную силу.

В «Мускуле» есть также стихотворение «Шаги большого сна». Приведу его целиком:

Теперь засни.
Но синий Орион
На четверть неба загремел огнями...
И все же спи...
Но с четырех сторон
Зима, зима мохнатыми конями.
Ты разве человек? —
Ты куча одеял,
Звериной теплоты и трубочного дыма.
Тебя и ритм
едва ли задевал,

А ты бредешь за нами, молодыми!
— Но жить невмочь!..
Ты, кажется, сказал,
Что жить невмочь?
— Засни же скромно, —
И звездами осыпанная ночь
Придет к тебе любовницей огромной.

В образах синего Ориона, «загремевшего» огнями на четверть неба, и зимы, наступающей со всех сторон своими «мохнатыми» конями, видимо, воплощается реальный мир, от которого безнадежно отстал собеседник поэта, как отстал он и от молодого поколения.

В «Шагах большого сна», по-видимому, два ударных места: «Ты разве человек? — Ты куча одеял, звериной теплоты и трубочного дыма», «И звездами осыпанная ночь придет к тебе любовницей огромной».

Опять «звериное тепло» — смертельный враг поэта! Его собеседника манит «сладость земных ночей». Такая, осыпанная звездами земная ночь и приходит к нему «любовницей огромной». Эти строки, завершающие стихотворение, служат чем-то вроде приговора. Человек, находящийся во власти «звериной теплоты и трубочного дыма», получает то, к чему стремится. Но синий Орион, но зима с ее мохнатыми конями теперь уж навсегда не для него...

Герой стихотворения «Штейгер и Лорелея» («Страдания моих друзей») — горняк Иван Свищев. После первой мировой войны Иван привез с собой из Риги красавицу жену. Она любит Ивана, родила ему сына и дочь. В то же время ее не оставляет мечта возвратиться в Ригу. Но она не хочет ехать туда одна. А ее «Иоганн» любит свой рудник. Иногда Лорелея доводит супруга до такого отчаяния, что он хватает со стены берданку.

А у ней от луны ресницы видны —
Большая берет грусть.
...Утром идешь на работу —
спит
Духовитая, как сосна,
Огненная, как динамит,
Чужая моя жена.

Недаром сказано «огненная, как динамит». Это, во-первых, локально (про рудник Иван Свищев говорит: «Он, когда запалят динамит, лучше кино и сцен»). Во-вторых, это подчеркивает опасную, взрывчатую силу того начала, которое воплощено в образе Лорелеи.

Намеченный в стихотворении драматический конфликт никак не разрешается. Борьба не закончена. Кто знает, может быть, «звериное тепло», воплощенное в образе латышской Лорелеи, еще восторжествует...

В «Страданиях моих друзей» мы находим также стихотворение «Волчий вой». Любовь изображается в нем как яростный инстинкт, овладевающий человеком с непреодолимой, поистине звериной силой:

А!.. Это страшно. Страшно и беззвучно,
Беззвучно, как выстрел у самой головы,
Когда человек, всем наукам обученный,
Начинает сипло, по-волчьи выть.

Он бегает кругами и бормочет: «Маша!
Мушка, Мурашка, Майка, Май!»
Он каждому трамваю перчаткой машет:
«Стой! Она там! Стой, трамвай!»

Читая «Волчий вой», нельзя не вспомнить вступление к поэме «Про это»:

Эта тема придет,
вовек не износится,
только скажет:
— Отныне гляди на меня! —
И глядишь на нее,
и идешь знаменосцем,
красношелкий огонь над землей знаменя.
Это хитрая тема!
Нырнет под события,
в тайниках инстинктов готовясь к прыжку,
И как будто ярясь
— посмели забыть ее! —
затрясет;
посыпятся души из шкур.

Как будто похоже не только по содержанию, но даже по интонации, по ритму, по размеру. И в то же время совершенно не похоже. Строки Маяковского потрясают своей человечностью, строки Луговского ошеломляют физиологическим напором. По духу они скорее напоминают Багрицкого: «И поезд от похоти воет и злится...»

Автор «Волчьего воя» всячески подчеркивает, что корни чувства, о котором он пишет, теряются где-то во тьме веков: «Это ты, уходящая в пену столетий, в пену столетий, в камень эпох», «Слушайте вопль, древний и простой». Короче говоря, это «песня древняя о мировом уюте». Если бы не трамвай и бинокль, не роговые очки и паровоз, мы, кажется, подумали бы, что речь идет о пещерном человеке.

Такова грозная притягательная сила «мирового уюта».

Как же быть? Капитулировать? Превратиться в «кучу одеял, звериной теплоты и трубочного дыма»?

Заканчивая «Волчий вой», поэт пишет:

Завалите человека морем и ветрами!
Гоните сюда доклады и сводки!
Мучьте до рассвета. Стучите в рамы
Стаканом оптимизма или рюмкой водки,

Скорее кидайте в него цитатами,
Глушите книгами, держите дисциплиной,
Чтобы в самом последнем его атоме
Началась усталость длинная, длинная.

Товарищи! Рванитесь на него ночами,
Вырвите ему нервы ушей и глаз, —
Потому что т а к о е свирепое отчаянье
Может прикончить каждого из вас.

За несколько лет до «Волчьего воя» в стихотворении «Утро Республик» Луговской выдвинул лозунг: «Шестнадцать часов для труда! Восемь для сна! Ноль — свободных!» Все было ясно как дважды два четыре. Никакого «звериного тепла»! Никаких сомнений, никаких вопросов! Автор «Мускула» недаром писал: «Трое приятелей разговор вели, но я обходил вопросы».

Теперь оказалось, что попытка попросту отмахнуться от «звериного тепла» приводит к полной капитуляции перед ним. Чтобы этого не произошло, необходимы срочные меры. Нужно все время кидать в человека цитатами, глушить его книгами, держать дисциплиной, — иначе он может впасть в опасный физиологический транс...

Так мы убеждаемся, что строфа из вступления к «Середине века» («Я уходил от ви́денья прямого» и т. д.) родилась не на пустом месте.

Пожалуй, отчетливее всего та же тема прозвучала в стихотворении «Другу» (1941):

Что скажешь, старый друг? Что слишком жадно жил,
Что был нетерпелив, стихом не дорожил,
Душой не дорожил? Что вечно шел навстречу
Звериной теплоте и ласке человечьей?

Опять «звериная теплота»! Впервые она появилась в «Шагах большого сна» (1929). В последний раз Луговской

упомянул ее во вступлении к «Середине века». Поразительна стойкость этого поэтического образа, в течение десятилетий владевшего умом и сердцем поэта!

В стихотворении «Петровский парк» нет ни одного упоминания о «звериной теплоте», но речь, несомненно, идет о ней и о борьбе с ее искушениями.

На этот раз символом искушений, которыми томит человека «звериное тепло», становится Петровский парк эпохи нэпа: «Танцуют, и вьются, и свищут все ведьмы Петровского парка». Герой прощается с женщиной, пускающей в ход все свои чары, чтобы удержать его, завладеть им, завоевать его навсегда. Действие происходит на эксцентрическом фоне. За стеной пьют водку жокеи, хвалясь своими лошадьми и гордо произнося их непонятные имена: «Эксцельсиор», «Миранда», «Лорд Четем». Из ресторана возвращается пьяный валютчик и кричит: «Я Пушкин!» Ржут конские глотки. Патефон наигрывает модные чарльстоны. Загулявшие жокеи зовут свою подругу — «кралю червонную, даму чарльстонную». А она из последних сил пытается удержать возле себя человека, которого, видимо, действительно любит. Но он уговаривает ее бросить «лысых лошадников, песни, похмелье» и уехать вместе с ним на Урал. В его ушах звучат слова: «Челяба. Днепрогэс. Хибины. Ростсельмаш...»

Отчаявшаяся подруга собирает все свои силы, чтобы парализовать волю любимого человека: «Тебе я жизнь веселую отдам», «Здесь так темно и так тепло», «Всем телом зову тебя, телом зову и душою». Но все тщетно. Выбор сделан, решение принято: «Все будет так: бетон, землянки и мороз. Горячечные ночи. Пятилетка».

Тогда женщина пускает в ход последнее средство — она искушает любимого человека, казалось бы, неодолимыми соблазнами Петровского парка:

Останься!
Здесь жаркие печи,
Дома-перестарки,
Желанные плечи
И тайные речи
Петровского парка.
И жизнь на пределе
Закрытого малого мира,
В горячей постели,
В укрытой ветвями квартире.

Но и это тщетно. Стихотворение заканчивается прощаньем и разлукой надолго, — может быть, навсегда.

Горячая постель, укрытая ветвями квартира, Петровский парк — все это атрибуты того самого «закрытого малого мира», в котором мы без всякого труда узнаем хорошо знакомый нам «мировой уют». В «Красных чашках» — «закрытый, осторожный, теплый мир небольших предметов и движений». В написанном через четверть века «Петровском парке» — «закрытый малый мир».

В «Петровском парке» Луговской уже не отмахивается от земных соблазнов, как это было в его ранних стихах. Он вступает в открытый бой с искушениями «мирового уюта», разоблачает их и одерживает над ними решительную победу.

2

Одну из поэм, вошедших в книгу «Жизнь», Луговской впоследствии назвал «Мельник». В ней «мировой уют» предстает перед нами в другом обличье, нежели в «Красных чашках».

Время и место действия «Мельника» определены автором

с абсолютной точностью: конец апреля 1923 года, окрестности Загорска.

Герой поэмы — военный, направляющийся в Игрищевскую школу, которой заведует его отец (в начале 20-х годов А. Ф. Луговской заведовал школой-колонией, находившейся неподалеку от Загорска). Ночью он долго плутает по мокрому весеннему лесу, пока не натыкается на какие-то строения. Его радушно встречает хозяин и проводит в «ласковую горницу». Завязывается разговор. Хозяин излагает гостю свои взгляды. Он знает цену просвещению, но не любит городов, так как человек в них безличен. Он не верит в бога, но ценит некоторые молитвы, — например, «Свете тихий» («Что значит «тихий свет»? — успокоенье, ненадобность царей, вельмож, купцов, свобода, равенство и братство всех людей без лишнего насилья»). Он против деления мира на бедных и богатых, он за ту «золотую середину, которая есть тихий уголок в многострадальной жизни человека». Принадлежащую ему мельницу он построил собственным трудом. У него один работник, которого он любит, как родного сына.

К концу разговора гость ощущает, как «осторожно ползает по телу хозяйский бас, глухой и шерстолапый». Он уже испытывает почти физическое отвращение к своему радушному хозяину.

Вдруг выясняется, что ветер сорвал плотину. Мельник преображается. От его благостного спокойствия не остается и следа. В ярости он зовет работника и бежит спасать «родимое добро».

Оставшись вдвоем с гостем, дочь мельника Шурка хохочет над потерявшим самообладание отцом и говорит о нем совершенно спокойно: «Вот живодер, какого свет не видел...»



В. Луговской и К. Симонов. 1939 г.

Гость покидает «ласковую горницу». Он выходит в мокрый весенний лес.

Рассвет летел, как сизый, плавный ястреб,
И горькое дыхание земли
Неслось навстречу клиньям журавлиным,
Которые светлели в вышине
От первых взмахов будущего солнца.
Они трубили ветровые песни
И видели в покатой пустоте
Квадратик мельницы и точку человека,
Шагавшего на маленьких ногах.

Так заканчивается поэма «Мельник».

С образом журавлиной стаи, трубящей ветровые песни, Луговской почти всегда связывает самые высокие, дорогие, священные представления. Могила большевистского комиссара Усова, убитого на кронштадтском льду, как бы освящена тем, что над ней «высоко протрубили северные наши журавли». Со стародавним закадычным другом, уезжающим, быть может, навсегда, поэта особенно сближает общая любовь к летящим на север журавлям. Бессмертье, голос победы, родная земля — все эти дорогие сердцу поэта понятия неразрывно связаны для него с хором, голосом или громом журавлиных труб... Стихотворение о вечной молодости мира, о весне, о радостном единстве с родной землей, о счастье бытия недаром озаглавлено «Журавлиная ночь».

Самые высокие и дорогие представления почти всегда связаны у Луговского и с эпитетом «ветровой». Если он пишет: «И ты заводишь со мною опять ветровой разговор», можно не сомневаться, что речь пойдет о чем-то самом главном, очень важном для поэта, бесконечно дорогом его сердцу.

В поэме «Мельник» образ журавлиных стай, трубящих ветровые песни, своим напряженным лиризмом, своей романтической окрыленностью резко контрастирует с «квадратиком мельницы» и «точкой человека, шагавшего на маленьких ногах».

Мир журавлей, просторный, полный неба и ветра, противопоставляется душному миру «ласковой горницы». «Этот мир был *замкнут* сам в себе, как теплая глухая остановка среди грохочущих путей весны», «Ласковая горница светилась неколебимой *замкнутой* дремотой» — такова природа того мира, с которым герой поэмы столкнулся мокрой апрельской ночью в темном, бесприютном лесу.

Поэма «Мельник» написана в 1932 году. В том же году Багрицкий написал «Человека предместья». Между «Мельником» и «Человеком предместья» много общего. Герои этих поэм — родные братья.

Недаром учили: клади на плечи,
За пазуху суй — к себе таща,
В закут овечий,
В дом человечий,
В капустную благодать борща.

О ком это сказано — о мельнике или о человеке предместья?

В поэме Багрицкого с огромной силой воспроизведена маниакальная страсть, владеющая каждым собственником: «До скрежета, до ледяного пота стараться схватить, обломать, сдержать!»

Сходство «Мельника» и «Человека предместья» усугубляется тем, что в обеих поэмах есть образ дочери хозяина, не желающей идти по дороге отца. У Луговского это «ерши-

стая Шурка», у Багрицкого — стриженая девочка «в угластом пионерском галстуке».

В то же время построение «Человека предместья» во многом отличается от «Мельника».

Пафос поэмы Багрицкого — в столкновении человека предместья с временем, которое властно врывается в его дом.

Враг, с которым борется Багрицкий, не пытается маскироваться. Он не скажет про себя «Я левый человек». Это откровенный собственник и стяжатель.

Пафос поэмы Луговского — в распознавании врага, в срывании «вороватых прикрас», которыми он маскирует свою истинную сущность.

Поэтическая концентрация, которую мы находим в «Человеке предместья», очень высока. Короткая поэма Багрицкого спрессована, кажется, до предельной плотности. Если бы человек предместья, подобно мельнику, пожелал изложить свое жизненное кредо, слово ему вряд ли было бы предоставлено...

В «Мельнике» также есть свой внутренний ритм, но иной, менее напряженный, чем в «Человеке предместья». Поэтому в ней и становятся возможными монологи мельника, неторопливо излагающего свою жизненную философию.

До конца понять эту философию, оценить замысел «Жизни» во всем его объеме, можно, однако, лишь ознакомившись с поэмами «Сапоги» и «Акрополь».

В поэме «Сапоги» события развертываются не в мирном подмосковном лесу, а на одном из участков гражданской войны. Красноармейский отряд, молниеносно сформированный из самых разных людей («абсолютный ералаш, смешение одежд и настроений»), занимает село, покинутое зелеными. Ротный командир отправляет героя поэмы в раз-

ведку. Вместе с ним в разведку назначается «Белов Илья. Сотрудник Начэвака, то есть начальника Эвакопункта», «вечный, неоконченный студент».

Когда разведчикам приходится залечь у ручья, Белов излагает товарищу свои взгляды. Он заявляет, что не хочет «участвовать в игре». Страха он не испытывает, но не желает, чтобы его бессмысленно убили.

— Убьют.
Кого? Меня. За что? — Не знаю,
А я — да это всеобъемлющая жизнь;
Убьют меня — и сразу все потухнет,
И вас не будет, и жуков, и леса.
Ведь вы же существуете во мне.

Разведчики входят во двор разгромленной помещичьей усадьбы и обнаруживают на крыльце мертвого красноармейца, на груди которого вырезаны звезды. Тем временем Белов, еще недавно декламировавший, что ему «ничего не нужно, ни денег, ни имущества», успевает найти где-то пару новых сапог и запрятать их под телогрейку.

Выполнив свою задачу, разведчики пускаются в обратный путь. Всю дорогу Белов не перестает говорить «о личности, о счастье, о свободе, о бесполезности людских страданий, о героизме и борьбе со смертью, о прелести закатов и берез, о слове «я» во всем его объеме». В конце концов герой, видевший, как Белов прятал сапоги, требует, чтобы он их отдал. Белов отдает сапоги только под угрозой расстрела.

На первый взгляд может показаться, что зоологический индивидуализм Ильи Белова разоблачается в «Сапогах» примитивно. Можно же, в конце концов, быть субъективным идеалистом и не заниматься воровством! Однако такое понимание поэмы было бы в свою очередь примитивным.

В книге «Жизнь» многое изображено с той сгущенностью красок, которая порой придает изображению символический характер.

Символичен образ мельника, символична буря, которая разражается в конце поэмы и грозит смести с лица земли «ласковую горницу» со всем ее «замкнутым в себе» уютом. Луговской недаром пишет: «Жеребец стоял, как *символ* прочного хозяйства».

Точно так же символичен и финал поэмы «Сапоги». В частности, это относится к той весьма странной с точки зрения здравого смысла расправе, которую учиняет герой над ни в чем не повинными новыми сапогами:

Я потоптал сияющую кожу,
С размаха я всадил летящий штык
В коричневую ногу голенища.
Я проколол головки, продырявил
Подошвы,
сшиб прикладом каблуки.

Я рвал, топтал, дырявил и царапал
Штыком и поднял рваные ошметки,
Похожие на околевших кошек,
И далеко забросил их в ручей.

В эту минуту герой уничтожает не какие-то там сапоги, а ненавистный ему, проклятый старый мир со всеми его вековыми пороками, «мир чудовищной неустроенности, подлой тревоги, вранья, сплошных убийств, уродования человеческой личности, хамства и морального разврата» (из речи Луговского на Первом съезде писателей).

Завершает книгу поэма «Акрополь».

На этот раз мы оказываемся не в подмосковном лесу и не на фронте, а в Греции 30-х годов. В Афинах поэт встре-

чается с греческим парламентарием и журналистом Георгием Маврокопуло. Выясняется, что родные парламентария с незапамятных времен варили миндальное розовое мыло в Одессе. Маврокопуло бежал из родного города последним пароходом, увозившим остатки греческих войск после разгрома интервенции.

Теперь этот одесско-греческий деятель предается самой пессимистической философии:

— Да, человек несчастен и потерян
В бессмысленном скоплении вещей.
Искусство кончено. В науке — хаос.
Религия? — но кто в нее поверит!
Фашизм ужасен. Коммунизм бесцветен,
А посредине все трудней идти.
Назад к Элладе, или все погибнет!

В конце поэмы автор и его спутник направляются из центра Афин за город. Золотые ступени Пропилеев, солнечное тело Парфенона, прозрачная тишина Архипелага — и жалкие хибарки, чахлые пинии, нищие вечерние кабаки. Нарядная страна туристов, гидов, статуй — и простая страна гор, пастбищ, пастухов.

Эту подлинную Грецию представляет в поэме не философствующий одесско-греческий парламентарий, а глухонемой пастух, которого автор и его спутник встречают в горах неподалеку от Афин. У этой Греции есть очень много забот, кроме «таинственного греческого духа и благородной сущности природы».

Итак, в книге «Жизнь» перед нами прошли мельник с его апологией кулацкого рая, Илья Белов с его зоологическим индивидуализмом и Георгий Маврокопуло с его одинаковой ненавистью к фашизму и коммунизму.

Теперь общий замысел книги становится виден во всем его объеме.

Много лет спустя Луговской рассказывал: «Там же (в Уфе. — *Л. Л.*) я написал и книгу «Жизнь», состоящую из ряда автобиографических поэм философской направленности. Эту тему я продолжал развивать и в последующие годы творчества. Смысл ее — столкновение человека с невероятным многообразием действительности, творческая победа человека над огромным то зловещим, то радостным миром».

Тема «Жизни» определена здесь в самой общей форме. «Столкновение человека с невероятным многообразием действительности» — тема не только «Жизни» и не только творчества Луговского, но едва ли не всей мировой литературы... В той же мере это относится и к «творческой победе человека над огромным то зловещим, то радостным миром»...

Замысел «Жизни» конкретнее и точнее.

В докладе «Мой путь к пролетарской литературе» Луговской говорил, что в «Страданиях моих друзей» были «в лучшем случае оратории о классовой борьбе, но не лирика классовой борьбы и не эпос классовой борьбы».

Замысел «Жизни», видимо, в том и состоял, чтобы создать эпос классовой борьбы, раскрыть средствами поэзии ее логику, во весь рост показать врага, продемонстрировать те причудливые обличья, в которых он порой выступает, обнажить его подлинную сущность. Это был замысел поэта, ставившего перед собой трудные творческие задачи.

В самом конце книги, как бы замыкая ее логический и эмоциональный круг, вновь возникает уже знакомый нам образ:

Меня уносит горький ветер мира,
Всегда зовущий на борьбу и песню.

С «горьким ветром мира» неизменно связана борьба и песня, то есть именно то, в чем поэт видит главный смысл своего существования. Мир борьбы и песни противостоит «мировому уюту», наступает на него, шаг за шагом отвоевывает его территорию.

3

В речи на Первом съезде писателей Луговской говорил о плодотворности «лирико-философского ощущения мира»: «Нам нужна поэзия смысловая и в то же время лирическая, поэзия «большого ума и большого сердца», сочетающая подлинную массовость с высокой поэтической культурой. Не забудем, что таким был Маяковский в своих лучших произведениях».

И дальше: «Я сам стремился в последний год к поэзии философской и поэтому горько и подлинно знаю цену поэзии рассуждательной».

Речь шла, конечно, о книге «Жизнь», о тех недостатках, которые в ней были. Эти недостатки особенно отчетливо сказались в поэме «Комиссар».

К теме, возникшей в «Комиссаре», Луговской возвращался дважды — в поэме «Новый год» («Середина века») и в «Балладе о Новом годе» («Синяя весна»). Если вы хотите почувствовать масштаб поэтического пути, пройденного Луговским, сравните поэмы «Комиссар» и «Новый год». Конечно, вы найдете в них много общего, но в то же время вы, без сомнения, увидите, как изменился поэт, как освободился он от случайных наслоений, как достиг той прекрасной зрелости, которая характеризовала последние годы его работы.

В поэме «Комиссар» наиболее удачно разработан фон.

Начало 20-х годов, Смоленск. Девятнадцатилетний герой поэмы, инструктор военных курсов, живет в странном промерзшем доме с «исполинской галереей, наполненной сверкающим морозом». Вместе с ним в галерее обитает некто Сергей Зыков, комиссар, чекист, «огромный парень, черный, исхудалый, побритый до смертельной синевы». Времена суровые, но, несмотря на это, «два голодных, мрачных человека» жадно говорят «о справедливости, о будущих коммунах, о разных людях, царствах и морях».

Комиссар порой делится со своим голодным собеседником то куском хлеба, то случайной папиросой. «Жила еще там девушка Наташа, но мы о ней не будем говорить». Поэт вспомнит о Наташе четверть века спустя — в «Новом годе» и «Балладе о Новом годе».

Главное в «Комиссаре» — философский диалог, завязывающийся между Сергеем Зыковым и героем поэмы.

«Скажи подробно — как, из чего устроен человек?» — спрашивает Зыков.

Герой поэмы излагает ему... краткую историю развития материи. Он рассказывает, как материя, развиваясь и совершенствуя свои формы, принесла земле «прекрасный гордый разум человека», как человек «начал жизнь в тревоге и борьбе и продолжал ее в борьбе и рабстве», как он шел сквозь войны, казни, собственность, насилье, религию, тюрьмы, голод, — словом, сквозь все то, что создали и защищали люди, борьбе с которыми посвятил свою жизнь Сергей Зыков. Ради этой научно-популярной лекции, в сущности, и написана поэма.

Подхватывая слова собеседника, комиссар с гневом говорит о людях, которые «засели на дороге жизни» и хотят остановить движение событий:

— Кого остановить? Природу? —
Закон развитья, как ты говоришь,
Закон движенья новой формы жизни,
Которая приводит человека
К тому, чтоб завладеть землей,
Наукой и, быть может, всей вселенной?

Сергей Зыков подкрепляет свой революционный энтузиазм законом развития, который неизбежно должен привести человека «к тому, чтоб завладеть землей, наукой и, быть может, всей вселенной»...

В поэмах «Мельник», «Сапоги», «Акрополь» Луговской имел дело с разными формами старого реакционного мировоззрения.

В поэме «Комиссар» поэт попытался воплотить новое, революционное мировоззрение. Он хотел подчеркнуть, что люди нового мира идут в ногу с поступательным движением мировой истории.

К сожалению, философский замысел Луговского нашел в «Комиссаре» риторически-словесное выражение.

Тень «рассуждательства», о котором поэт говорил на Первом съезде писателей, лежит не только на «Комиссаре», но и на других поэмах, составляющих книгу «Жизнь».

Однако в «Мельнике», «Сапогах», «Акрополе» есть драматическое начало. Монологи мельника, Ильи Белова, Георгия Маврокопуло, вероятно, могли бы стать короче, но ведь и в их нынешнем виде они существуют не сами по себе, а тесно связаны с дальнейшими событиями, которые раскрывают их истинный смысл.

В «Комиссаре» никаких дальнейших событий нет. В сущности, единственное событие, происходящее в этой поэме, — философский диалог между ее героем и Сергеем

зыковым. Важнее же всего то, что само содержание диалога не отличается глубиной.

«Рассуждательство, — говорил Луговской, — лишь логическая операция над известным материалом». Такая логическая операция и проделана в поэме «Комиссар».

Первая попытка обратиться к философской поэзии не принесла Луговскому полного успеха.

Многое в книге «Жизнь» было отмечено печатью ума, таланта, мастерства, многое выражало ту «совокупность личного и общего опыта», которую Луговской справедливо считал основой подлинно философской поэзии. Но в то же время Луговскому не везде удалось преодолеть умозрительные схемы, не везде он прорвался к живой жизни сквозь то, что сам называл рассуждательством.

Работая над «Жизнью», Луговской, видимо, еще не вполне расстался с рапповским лозунгом диалектико-материалистического творческого метода.

Примитивные взгляды на овладение философией в искусстве оказали известное влияние на книгу «Жизнь» в целом. Особенно же явно сказались они на поэме «Комиссар». Давая стихограмму (выражение И. Сельвинского) научно-популярной лекции героя, поэт, видимо, думал, что овладевает диалектико-материалистическим методом в поэзии...

На титульном листе «Жизни» значилось: «Книга первая». Луговской собирался писать вторую книгу «Жизни». 6 августа 1934 года «Литературная газета» напечатала отрывок из его поэмы «Дангара», сообщив, что эта поэма служит «продолжением первой книги «Жизнь». В день открытия Первого съезда писателей «Литературная газета» напечатала стихотворение Луговского «Из второй книги «Жизнь». Однако в 1936 году это стихотворение было вклю-

чено в книгу «Каспийское море» под названием «Рассвет». «Дангара» появилась полностью в седьмой книге журнала «Знамя» за 1934 год и в следующем году вышла отдельным изданием. В том и в другом случае никаких ссылок на книгу «Жизнь» уже не было.

Действие «Дангары» происходит в таджикском совхозе, но главное в ней — история, которую рассказывает на ночном допросе старик Абдул, один из главарей басмачества. Она занимает центральное место в поэме, все остальное — не более чем обрамление.

«Дангара» написана белым стихом, интонация которого заставляет вспоминать о «Жизни», но по всему своему характеру эта поэма и, скажем, «Мельник» или «Сапоги» имеют весьма мало общего.

Луговской писал, что книга «Жизнь» состоит «из ряда автобиографических поэм философской направленности». Хотя автор присутствует и в «Дангаре» (по крайней мере это относится к обрамлению), назвать эту поэму автобиографической нельзя. Да и философской направленностью она не обладает.

От этого «Дангара» вовсе не становится хуже. В некоторых отношениях она имеет явные преимущества перед «Жизнью». Изображение жестокой и подчас кровавой борьбы старого с новым пришло в «Дангаре» на смену несколько умозрительным и абстрактным представлениям об этой борьбе, существовавшим в «Жизни». Героем поэмы стал народ, поднявшийся на борьбу с басмачами. Вынужденное признание его победоносной силы звучит в рассказе старика Абдула.

«Дангара» была удачей Луговского, но второй книгой «Жизни» она не стала и не могла стать. Вторая книга «Жизни» так и осталась ненаписанной.

Первую ее книгу Луговской закончил следующими словами:

Я дал себе большое обещанье.
Какое? Расскажу, когда исполню.
Для этого нужна вся жизнь,
А может быть, и смерть.

Какое обещание имел в виду поэт, заканчивая книгу?

В точности мы уже не узнаем этого никогда.

Может быть, Луговской не рассказал о своем большом обещании потому, что не исполнил его? Вряд ли! Скорее, исполнив обещание, он уже не счел нужным рассказывать о нем.

Исполнением большого обещания, которое дал себе поэт, заканчивая «Жизнь», стала «Середина века».

Конечно, по глубине содержания, по смелости замысла, по силе мастерства «Середина века» оставляет «Жизнь» далеко позади. Но в то же время «Жизнь» и «Середина века» (в отличие от «Жизни» и «Дангары») тесно связаны друг с другом. Обе эти книги состоят «из ряда автобиографических поэм философской направленности».

Кроме того, «Жизнь» и «Середина века» связаны единством идейного замысла. Обе книги направлены против того смертельного врага, с которым Луговской сражался всю свою жизнь. Речь идет о «мировом уюте». В книге «Жизнь» Луговской писал об Акрополе:

Здесь жил и строил маленький народ,
Давно исчезнувший с лица земного.
Он передал нам дивное искусство
Еще непревзойденных образцов.
Не замыкаясь в *мировой уют,*
Не отрекаясь от земного счастья,
Он воплотил в могущественном камне
Борьбу стихий и торжество людей.

Более чем через двадцать лет Луговской написал в «Середине века»:

Ее ночные завитки волос,
Как песенка о *мировом уюте,*
Над юностью моей легко проплыли,
И через годы вновь зовут меня
К московской осени и фонарям
Бездомным, и к ночному возвращенью,
К заглядыванью в маленькие окна,
И к жажде жизни и круговороту
Беспечных, существующих вещей.

Опять вкрадчивая «песенка о мировом уюте»! Неужели она так живуча? Но если бы это не было так, зачем же поэт стал бы возвращаться к ней снова и снова?

4

Над «Серединой века» Луговской работал много лет.

«Я писал ее давно, с конца 1942 года», — говорил он в одном из своих выступлений. «Эту книгу я писал с 1943 года», — указывал он в автобиографии. Так или иначе, работа над книгой началась еще в годы Отечественной войны.

В письме ко мне от 4 ноября 1961 года К. М. Симонов рассказывает о второй своей встрече с Луговским в годы войны. Это было в январе 1943 года.

«В Ташкенте, когда я его увидел снова, он уже не был в таком ужасном физическом состоянии, как в Москве, но все-таки производил впечатление человека больного и сильно физически ослабевшего. Мы не говорили об этом, но я ощущал, что он испытывает чувство душевной вины за то,

что он здесь, в Ташкенте, а не на фронте. Он был и рад увидеть меня, как одного из своих учеников, и в то же время его тяготило, что эта встреча со мной происходит в Ташкенте.

Я говорю это не в осуждение Луговскому, я видел многих и многих людей из нашей среды, которые вполне могли быть на фронте, но сидели в эвакуации и нисколько этого не стыдились, и не испытывали ни малейшего чувства неловкости. Луговской в противоположность им был в то время человеком с израненной совестью, он говорил, несколько раз возвращаясь к этому разговору, что вот немножко подправится, получше себя почувствует и попросится на фронт, непременно поедет, может быть, даже летом или весной... Это были вполне искренние слова, он действительно хотел превозмочь что-то не только физическое, но и душевное, и поехать. Но, очевидно, превозмочь этого так и не смог.

Он самоощущал, что он — Луговской — должен быть на фронте, он помнил все свои книги, все свои стихи, все свои разговоры о мужестве, все, что он нам говорил и читал. Он помнил это и терзался, и эти душевные раны его были так очевидны, что у меня тогда, при встрече, не возникло ни на одну секунду желания посыпать их солью.

Мне думается (думается уже сейчас, тогда, в 1943 году, я об этом не думал), что труд, над которым он запоем сидел тогда, труд над «Серединой века», — был необыкновенно важен для него. Это была не только творческая необходимость, но и жизненная, это было для него оправданием своего существования на земле там, вдали от фронта, в эвакуации. Я думаю, что именно эти поэмы, то, что он писал их тогда, именно это не дало ему тогда до конца сломаться, именно это в конце концов вывело его обратно в

большую жизнь, к большому последнему, предсмертному взлету».

Пожалуй, важнее всего здесь слова о том, что работа над «Серединой века» была для Луговского оправданием его существования на земле.

Можно себе представить, как поэт увлекся своим замыслом, если, начав работу, допустим, в конце 1942 года, он в течение двух лет написал сорок поэм общим объемом в тринадцать тысяч строк!

Однако годы шли, а ни одна из поэм, составивших «Книгу жизни», не была опубликована. Только в 1956 году во втором томе избранных сочинений Луговского появились поэма «Лондон до утра», датированная 1937 годом, а также «Пер-Лашез» (1943) и «Снег» (1945).

Судя по всему, Луговской много лет и не помышлял о том, чтобы издать свою «Книгу жизни». Но работы над ней не прекращал.

«Иные годы приносили несколько поэм, — отмечал он,— а иные были бесплодны, но сама книга двигалась все время».

После XX съезда партии поэт понял, что время для его книги пришло. Он взялся за работу над ней с еще бо́льшим воодушевлением, чем в годы войны, в Ташкенте.

Особую роль в работе над «Серединой века» сыграло «незабвенное и необыкновенное лето 1956 года».

«...Летом 1956 года, — рассказывал Луговской, — я вновь переписал ее два раза, все перевернул, переставил, ввел новых героев, изменил ситуации, дал другие концовки и начала, словно прошелся по всему корпусу книги электросваркой. Я выбросил двенадцать поэм и написал пять новых. К концу года книга была дописана».

Овладевший поэтом небывалый подъем душевных сил запечатлен в письмах, относящихся к лету 1956 года.



С. Евгенов, В. Тушнова, В. Инбер, П. Антокольский, Е. Быкова-Луговская и В. Луговской на аэродроме в Баку. 1947 г.

В июле Луговской поехал в Ленинград. Журнал «Звезда» одну за другой печатал тогда поэмы из «Середины века».

28 июля Луговской писал Е. Л. Быковой в Махачкалу: «Творятся какие-то чудеса. И все удивляются, какой расцвет, сила, молодость... За шесть месяцев что-то совершилось очень значительное для меня... Все интересуются «Веком».

В том же письме он говорил о своих ближайших планах: «Переделать «Главу о вещах», «Верх и низ» (первоначальное название поэмы «Дорога в горы». — *Л. Л.*), «Вступление». Письмо заканчивалось словами: «Ленинград просветил мозги и очень много дал в смысле какой-то уверенности. Да, многое изменилось!»

3—4 августа Луговской писал Е. Л. Быковой уже из Переделкина: «Огромную работу провел над «Верхом и низом». Сейчас можно печатать где хошь. Сделал «Поэму о вещах», сделал «Двенадцать ночи»... Надо еще подправить «Эфемеру» — меньше мистики, больше земли».

11 августа Луговской писал: «Я оканчиваю поэму «Москва», в которую вколотил все на свете от бога до Фадеева включительно... Одновременно переправляю «Лондон», переписал «Вещи», переписываю «Шубу». Все. На будущей неделе все кончу».

18 августа: «Я тружусь. Написал огромную поэму «Москва», заново переписал «Первую свечу» и «Народы, вставайте». Теперь эта поэма называется «Обычная гостиница». Всего уже не узнать — значительнее в 10 раз. Все, что ты думала вкатить во «Вступление», я ахнул в «Москву» — и бога, и бомбы, и тысячи тысяч других вещей. По содержанию это самая значительная вещь».

Тогда же поэт писал Т. А. Луговской: «Очень напряжен-

но работаю над поэмой. Устал, сестричка, но горд! Работаю так, что ветер свистит в ушах».

Проводя дни, а иногда и ночи за письменным столом, Луговской забывал об усталости, но порой она овладевала им с угрожающей силой. 18 августа он писал Е. Л. Быковой: «Сил у меня не хватает. Усталость. Вообще усталость. Но дело-то сделано! Теперь можно и отдохнуть...»

Увы, это была не «вообще усталость», а тяжелая и неизлечимая болезнь. Верно сказано об этом в посвященном Луговскому стихотворении Якова Хелемского «Прогулка»:

Он догорал. Болезнь его сжигала.
Он это знал. И жил во весь накал.
Работал жадно (все казалось мало).
Спешил, не отступал, не иссякал.

Никогда не забуду переделкинский вечер 16 августа 1956 года, когда у меня на тесной дачной терраске собрались друзья — В. М. Инбер, Е. С. Добин, Ю. Н. Либединский, И. Л. Гринберг — и вдруг неожиданно подъехал на своей «Победе» Луговской, оживленный, веселый, с бутылкой вина. Весь вечер он был необыкновенно в ударе и не умолкал, кажется, ни на минуту. По всему чувствовалось, что он в отличном расположении духа. Он без конца рассказывал — то о своем детстве (именно тогда был рассказан эпизод, который он сам называл «И мои воспоминания о Льве Толстом»), то о заграничных поездках, то — почему-то особенно много — о покойном поэте Михаиле Голодном. С ним Луговского связывала многолетняя дружба, и он «показывал» его с таким заразительным юмором, что все мы покатывались со смеху.

Затем он вдруг заторопился и быстро ушел. В тот вечер он произвел впечатление счастливого человека, у которого

все в жизни ладится — и в первую очередь, конечно, работа.

Так оно и было — ведь за пять дней до этого памятного вечера он писал: «Теперь я знаю все в искусстве. Я понял. Душа свободна».

В то же время жестокая болезнь делала свое дело. Жить ему оставалось недолго, он чувствовал это и бесконечно спешил. Он и ушел тогда как-то на полуслове, будто спохватившись, что теряет драгоценное время.

Впрочем, никому из нас и в голову не приходило, что лету 1956 года суждено быть последним в его жизни.

Осенью 1956 года работа над «Серединой века» была закончена и началась подготовка рукописи к сдаче в набор.

Не помню, когда я видел Луговского последний раз, но твердо знаю, что последний разговор был о «Середине века».

5

«Середине века» предпосланы два эпиграфа. Эпиграф из Гоголя гласит: «...вдруг стало видно далеко во все концы света». Стихотворный эпиграф из Гёте приведен в подлиннике. За двадцать с лишним лет до «Середины века», в речи на Первом съезде писателей, Луговской уже обращался к этим словам Гёте. Тогда он перевел их так: «Если ты не понимаешь этого — умри и снова возродись, — ты только грустный гость на темной земле».

В статье «Поэзия — душа народа», своей последней статье, опубликованной меньше чем за месяц до смерти, Луговской снова обратился к тем же словам Гёте. Он написал: «Нужно идти только в высокий полет, думать большими мыслями. Надо помнить слова Гёте: «Если ты не

поймешь этого, умри, чтобы снова возродиться, ты только грустный гость на этой темной земле».

Слова Гёте сопровождали Луговского почти всю жизнь. Почему же он придавал им такое значение?

«Грустным гостем на этой темной земле» Гёте называл того, кто не озабочен познанием окружающего мира, равнодушен к «вечному дереву жизни». «Теория, мой друг, сера, но зелено вечное дерево жизни», — эти слова из «Фауста» не раз цитировал Владимир Ильич Ленин. В одном из ленинских «Писем о тактике» перед цитатой из «Фауста» говорится: «...необходимо усвоить себе ту бесспорную истину, что марксист должен учитывать живую жизнь, точные факты *действительности,* а не продолжать цепляться за теорию вчерашнего дня, которая, как всякая теория, в лучшем случае лишь намечает основное, общее, лишь *приближается* к охватыванию сложности жизни».

Возвратившись более двадцати лет спустя к словам Гёте и предпослав их «Середине века», Луговской вновь подтвердил свою главную задачу, свое призвание, постоянную цель своей работы в поэзии. Он всегда стремился к осмысливанию действительности, познанию эпохи, «охватыванию сложности жизни».

«Середина века» начинается с обращения к времени: «Что делать мне — простому сыну века? Говорить о времени, о том неповторимом, единственном на свете».

Как помнит читатель, обращением к времени начинаются также знаменитые поэмы Маяковского: «Время — начинаю про Ленина рассказ», «Время, снова ленинские лозунги развихрь» («Владимир Ильич Ленин»), «Время — вещь необычайно длинная», «Это время гудит телеграфной струной» («Хорошо!»).

Внешне в «Середине века», казалось бы, ничто не на-

поминает о Маяковском. Но внутренне многое в ней сформировалось под его воздействием. Книга поэм Луговского выглядела бы, вероятно, совсем иначе, если бы не были созданы «Облако в штанах», «Про это», «Владимир Ильич Ленин», «Хорошо!».

Луговского связывают с Маяковским чувство времени, ощущение цельности мира («...Никто у нас в советской поэзии не чувствовал так цельно мир, как Маяковский»), личное восприятие общественных явлений, отношение к ним как к фактам собственной биографии («Это было с бойцами, или страной, или в сердце было в моем» — так Луговской с полным правом мог бы сказать о «Середине века»), умение видеть мир в его динамическом развитии, стремление заглянуть в будущее.

Для автора «Середины века» не прошел бесследно и более поздний опыт, накопленный советской литературой в жанре поэмы: «Маяковский начинается» Н. Асеева, «Дума про Опанаса» Э. Багрицкого, «Страна Муравия» и «Дом у дороги» А. Твардовского, «Киров с нами» Н. Тихонова, «Пулковский меридиан» В. Инбер, «Сын» П. Антокольского, «Зоя» М. Алигер.

Иной читатель, может быть, подумает: а какое, собственно, отношение к «Середине века» имеют «Киров с нами» или «Пулковский меридиан»?

Но использование предшествующего поэтического опыта не следует представлять себе как вульгарное заимствование или механическое подражание.

Призывая к внимательному анализу опыта выдающихся советских поэтов, Луговской писал: «Почему, например, не заинтересовать читателя активной ролью рефрена в таких произведениях, как «Киров с нами» Н. Тихонова?» И дальше: «Вера Инбер удачно доказала, что для передачи самых

животрепещущих, динамически развертывающихся событий может быть использована нами, казалось бы, такая академическая форма, как октавы («Пулковский меридиан»)».

Кто знает, может быть, активная роль повторов, которую мы наблюдаем в «Середине века», подсказана рефренами из поэмы «Киров с нами», а веру в творческие возможности такой, казалось бы, академической формы, как белый стих, в какой-то мере укрепило успешное использование октав в «Пулковском меридиане»...

В то же время книга Луговского совершенно самобытна. Это — выдающееся и во многих отношениях уникальное явление нашей поэзии.

«Я решаюсь признаться в том, что вижу в этой книге Луговского проблески гениальности. Пусть это останется своего рода рабочей гипотезой, которую читатель и критик может принять или отвергнуть по доброй воле», — писал о «Середине века» Павел Антокольский.

Эту точку зрения, видимо, нельзя ни принять, ни отвергнуть. Только будущее способно показать, насколько она справедлива. Но уже хорошо то, что она вообще существует.

Когда речь заходит о «Середине века», прежде всего возникает потребность отметить, что перед нами *книга* поэм.

Луговской писал о «Середине века»: «Вся книга, начиная с самых детских времен, сделана по принципу «цепи». Цепь эта перезванивает: иногда перезванивают образы, иногда одна и та же строка, иногда это одно и то же действующее лицо или это потомок того лица, которое действовало раньше. Настойчивая мысль проходит через всю книгу, и когда вы заканчиваете чтение, ...то вы ощущаете определенную цельность».

Ощущение *цельности* действительно не покидает вас, когда вы читаете «Середину века». К работе над этой книгой Луговской был подготовлен всей своей жизнью. Это поистине та самая Главная книга писателя, о которой говорит в своих «Дневных звездах» Ольга Берггольц.

Многие из поэм, составивших «Середину века», возникли если не на основе ранних произведений Луговского, то во всяком случае в тесной связи с ними.

Читая «Сказку о дедовой шубе», нельзя не вспомнить «Краски» (1924): «Все детство с его золотой кутерьмой и мир, побежденный Жюль Верном». Кроме того, нельзя не вспомнить «Красные чашки» (1932). На смену «миру, побежденному Жюль Верном», приходит в них совсем другой мир — «огромный, горький, черствый, вздыхающий нетерпеливым телом».

«Новый год» связан с поэмой «Комиссар» (1932). Их связывают (не говоря уже о личности героя) образ комиссара Сергея Зыкова, время и даже место действия.

В «Сказке о том, как человек шел со смертью» и в поэме «Двенадцать ночи» звучат мотивы стихотворения «На улице дождь» (1936).

С поэмой «Белькомб» перекликается «Швейцарская дорога» (1937).

В поэму «Первая свеча» в несколько измененном виде, но почти полностью вошли «Эшелоны» (1942).

Поэмы «Дербент» и «Баку! Баку!» подготовлены книгой «Каспийское море».

Я вздрогнул. Ночь была сыра. Я вспомнил
Какой-то сквер, кубанки Мусавата,
Тяжелый стук британских башмаков,
Дым канонерок, трубы «Типерери»,
И девушку с незрячими глазами.

Откуда эти строки — из поэмы «Баку! Баку!» или из стихотворения «Каспийское море» (1933)?

В «Середине века» Луговской порой цитирует самого себя. В «Сказке о сне» читаем: «Старик усатый уставил молча на меня глаза, светящиеся бессловесной болью, нечеловеческим простором». Это — из поэмы «Акрополь» (1932): «На меня взглянули прозрачные козлиные глаза, светящиеся огненным весельем (в первой редакции: «бессловесной болью». — *Л. Л.*), нечеловеческим простором и тоской». В поэме «Баку! Баку!» есть такая строка: «Стоит луна на капитанской вахте». Это — из стихотворения «Лимонная ночь» (1927): «Луна стоит на капитанской вахте». В поэме «Москва» о В. И. Ленине говорится: «Он всех коснулся взглядом, но глядел прищуренными жгучими глазами в такую даль, что и сказать нельзя». Это — из стихотворения «Полночь» (1940): «И Ленин смотрит вечными глазами в такую даль, что и сказать нельзя». В поэме «Дербент» Луговской пишет: «Ты — легкий светлячок, комочек света». Это — из стихотворения «Девушка», напечатанного во второй книге «Большевикам пустыни и весны» (1933): «Легкий светлячок, комочек света». В поэме «Москва» поэт говорит о своем старом друге А. А. Фадееве: «Веселый комиссар, гуляка мудрый, иди Москвою! Я не верю в смерть!» А в стихотворении «Десять жизней» (1939) есть такая строка: «Иль постучится друг — гуляка мудрый». (Можно с уверенностью сказать, что и здесь речь идет об А. А. Фадееве. Вспомним, кстати, что в пушкинском «Моцарте и Сальери» Моцарт назван «гулякой праздным»; называя Фадеева «гулякой мудрым», Луговской — сознательно или бессознательно — подчеркивает в облике Фадеева некое моцартианское начало.)

Приведу еще один, может быть наиболее показательный, пример.

6 ноября 1936 года в «Литературной газете» было напечатано стихотворение Луговского «Тугие паруса». Вот несколько строк из него:

Полночный бриз. Тебя мы называли
«Тугие паруса». Огнистый бриз
Весь в голубых качающихся звездах.

Двадцать лет спустя, в поэме «Юность», Луговской написал:

Приходит с моря ровный, свежий бриз.
Полночный бриз, тебя мы называли
«Тугие паруса».

Это любопытно даже и не потому, что перед нами еще одна «автоцитата». Дело, в конце концов, не в том, что поэт позаимствовал у самого себя какие-то полторы строки.

Дело в том, что двадцать лет спустя поэт возвратился к одному из своих давних впечатлений. «Полночный бриз. Тебя мы называли «Тугие паруса» — в этих запомнившихся на всю жизнь словах было, видимо, нечто очень дорогое поэту, сокровенное, биографически близкое.

Так мы подходим к тому, что составляет важную особенность «Середины века» (как, впрочем, и книги «Жизнь» и всей поэзии Луговского): к ее лирическому автобиографизму.

Почти каждая поэма, вошедшая в книгу, связана с тем или иным этапом биографии поэта.

«Сказка о дедовой шубе» — далекое, дореволюционное детство; «Новый год» — ранняя юность, совпавшая с эпохой гражданской войны; «Эфемера» — годы молодости, свя-

занные с периодом нэпа; «Дербент», «Могила Абу-Муслима», «Баку! Баку!» — годы поездок по стране (Дагестан, Азербайджан); «Обычная гостиница», «Сказка о том, как человек шел со смертью», «Лондон до утра», «Пер-Лашез», «Белькомб», «Берлин 1936», «Двенадцать ночи» — годы зрелости, знакомства с предвоенным миром, размышлений о его судьбе; «Первая свеча», «Город снов», «Смерть матери» — годы Отечественной войны, проведенные в эвакуации; «Снег» — возвращение в родную Москву; «Дорога в горы», «Москва», «Юность» — годы мудрого опыта, подведения итогов, мыслей о будущем.

«Я был участником событий мощных в истории людей», — писал Луговской во вступлении к «Середине века». «События мощные в истории людей» почти сорок лет определяли его биографию. «Я много видел», — подчеркивал он. Многое из того, что он видел, осталось за пределами «Середины века» (например, тема Средней Азии, породившая четыре книги «Большевиков»), но вошло в нее только то, что он видел собственными глазами.

Тема Отечественной войны занимает в «Середине века» очень много места, но ни одного собственно фронтового эпизода в книге нет. Это, конечно, не упущение, а верность принципу, которую поэт сохранял всю свою жизнь.

Для творчества Луговского всегда был характерен лирический автобиографизм.

Стихотворение «Уфа» (1951) начинается так:

Старый друг,
как прежде,
как бывало,
Я к тебе,
доверившись,
иду

Через золотые перевалы
Осени,
          бушующей в саду.
Бродит лошадь белая,
                                        ступает
Тяжело и мерно,
                              как во сне.
Яблони холодными стопами
Медленно проходят при луне.

Шесть лет спустя, в автобиографии, Луговской рассказал: «Вторую книгу «Пустыни и весны» я писал в Уфе, где мы жили более полугода с дорогим мне другом А. А. Фадеевым. Жили мы анахоретами... Осенней ночью по саду ходила огромная старая белая лошадь и со стуком падали яблоки».

То, что стихотворение «Уфа» носит автобиографический характер, не вызывало сомнений и раньше. Но выясняется, что в нем биографически достоверны каждая деталь, каждое впечатление, каждая ассоциация...

Автобиографизм поэзии Луговского подтверждается множеством примеров из «Середины века».

«Я — молокосос, весь выбритый до глянца после тифа», — пишет Луговской о себе в поэме «Новый год». То же самое мы найдем и в «Балладе о Новом годе»: «Я — полумертвец. Весь выбритый до глянца, с тифозной головой». А вот строка из автобиографии поэта: «После смоленских дней я заболел сыпным тифом».

Автобиографический характер «Середины века» особенно отчетливо выражен в поэмах зарубежного цикла. Все, о чем поэт пишет в «Лондоне до утра» или, скажем, «Берлине 1936», видено им, основано на личных впечатлениях, биографически достоверно. Если Луговской пишет о том,

как некая лондонская дама «в седом воротничке и черном платье» вышла на балкон и объявила, что скончался Редиард Киплинг, значит, он был при этом. И в самом деле — Киплинг умер в январе 1936 года, в те дни, когда Луговской был в Лондоне...

Александр Блок однажды заметил, что его лирические стихотворения — «все, с 1897 года, можно рассматривать как дневник».

Лирический автобиографизм, характерный для «Середины века», также превращает ее в своеобразный дневник.

Во вступлении к книге поэт назвал ее исповедью. Некоторые страницы «Середины века» действительно производят впечатление исповеди. Вспомните хотя бы «Первую свечу».

В «Середине века» поэт почти всегда ведет повествование от первого лица.

От первого лица написаны «Сказка о дедовой шубе», «Новый год», «Эфемера», «Дербент», все поэмы зарубежного цикла, «Могила Абу-Муслима», «Сказка о сне», «Смерть матери», «Снег», «Баку! Баку!», «Москва», «Юность». Лирическое «я» поэта отсутствует в «Сказке о печке». В поэме «Москва. Бомбардировочные ночи» и в «Поэме о вещах» оно заменено повествовательным «я» рассказчика, личность которого мало совпадает или вовсе не совпадает с личностью поэта. Не потому ли именно эти три поэмы менее всего удались Луговскому?

Лирическое «я» поэта отсутствует, однако, и в поэме, которую я только что назвал его исповедью. Как же это могло случиться? Ведь исповедь всегда принимает форму наиболее доверительного, интимного, сердечного разговора с читателем. Как же поэт обошелся без традиционного лирического «я»?

Вот начало поэмы «Первая свеча»:

В то утро он, как нужно, уезжал
В далекий путь, в жестокую дорогу.
Больной и страшный, в мертвой синеве
Подглазников, споткнувшись на пороге
Жилища своего, он отдал тело
Зеленому вагону на дороге,
Набитой выше горла поездами,
Железной, семафорной, столбовой.

Анонимный человек, о котором здесь идет речь, эвакуируется из военной Москвы. Он измучен борьбой с тяжким недугом. Он не просто садится в вагон, а *отдает ему тело.*

Машина, в которой человек едет на вокзал, идет мимо Спасской башни Кремля, мимо сурового Александровского сада.

Прощался человек в машине стылой
Не с юностью ушедшей, не с любовью —
Со всем плохим, что было в прошлой жизни,
Перед лицом всей горечи народа,
Перед лицом своей лихой судьбы.

Затем в поэму входит образ затемненного поезда, который мчится в тыл. Его пассажиры ведут нескончаемые ночные беседы «о том, как жить России, как работать в тылу. По суткам. Не жалея рук».

Однако Луговской не раз возвращается к своему анонимному герою: «А человек? Он впился лбом в стекло. А жизнь его? Она свечой горела там где-то, между ребер», «Он выжал сердце горстью на ладонь и что же увидал? Потоки горя, какого-то ненужного стыда».

В «Первой свече» поэт конечно же говорит о себе, о своей «лихой судьбе» в начале войны, о своем нетерпеливом

стремлении найти собственное прочное место в развернувшейся грандиозной битве.

Герой «Первой свечи» — уже не тот человек, с которым К. М. Симонов встретился в августе 1941 года в Москве, и еще не тот, которого он видел в январе 1943 года в Ташкенте. Потрясение, пережитое в начале войны, не изгладилось. Но где-то в глубине души уже затеплилось спасительное «нетерпенье, чтобы в море мрака в нем победил прозревший человек».

«А жизнь его? Она *свечой* горела», — пишет поэт. Он как бы приобщает себя к тому жизнеутверждающему образу, которым заканчивается поэма: «Над ненавистью, горем и любовью сияла победительница ночи, неукротимая в своем горенье, прямая белоснежная свеча».

Возникает вопрос: может ли книга, до такой степени «привязанная» к биографии автора, принципиально остающаяся в пределах этой биографии, претендовать на сколько-нибудь обобщенное изображение событий чуть ли не целого века? Не разойдутся ли факты авторской биографии с историей века, не выдвинется ли на первый план случайное, индивидуальное, второстепенное, в ущерб основному, типичному, закономерному?

В «Середине века» почти соседствуют две поэмы — «Город снов» и «Смерть матери». Обе они одинаково порождены годами эвакуации.

Во время войны в Средней Азии умерла мать поэта, Ольга Михайловна. «Смерть матери» — своего рода поэтический реквием, полный острой сердечной боли. Построенная на реальном факте биографии автора, эта поэма, однако, не только не выпадает из книги, но выглядит как ее необходимая и естественная глава. Смерть матери поэта как-то сама собой становится символом потерь, которые

понесла в годы войны почти каждая советская семья. Скорбный и торжественный реквием, созданный поэтом, звучит не только над одинокой могилой, оставшейся на азиатской земле, но и над братскими могилами защитников Москвы и Ленинграда, Киева и Севастополя. Реальный факт биографии поэта приобретает общее значение, становится фактом «автобиографии века».

В поэме «Город снов» опоэтизирована Алма-Ата со всем ее пестрым населением военных лет.

В своих воспоминаниях о Луговском О. Грудцова рассказывает, как во время войны он приехал из Ташкента в Алма-Ату и пробыл там некоторое время, работая над стихами для фильма С. М. Эйзенштейна «Иван Грозный».

Замысел поэмы «Город снов» состоял, видимо, в том, чтобы показать, как в условиях эвакуации люди оставались людьми, жили полной жизнью, продолжали трудиться.

Сквозь бесприютный, нечеловечески трудный быт «без электричества, без лампочек, без печек» проступают черты непобедимого человеческого творчества: «Жив человек, его не одолеешь ни холодом, ни голодом, ни смертью».

Ту же мысль поэт повторяет в конце поэмы:

Но я, как прежде, населяю землю,
Но я, как прежде, запеваю песню.
Я это создал. Я за все в ответе,
Я все-таки, как прежде, человек.

Если бы пафосом «Города снов» было торжество человеческого в человеке, содержание поэмы стало бы общезначимым и она заняла бы в книге достойное место.

Но в «Городе снов» уже с самого начала возникла другая тема, которая увлекла его в совсем другое русло.

Луговской ввел в поэму образы «высокого мастера»

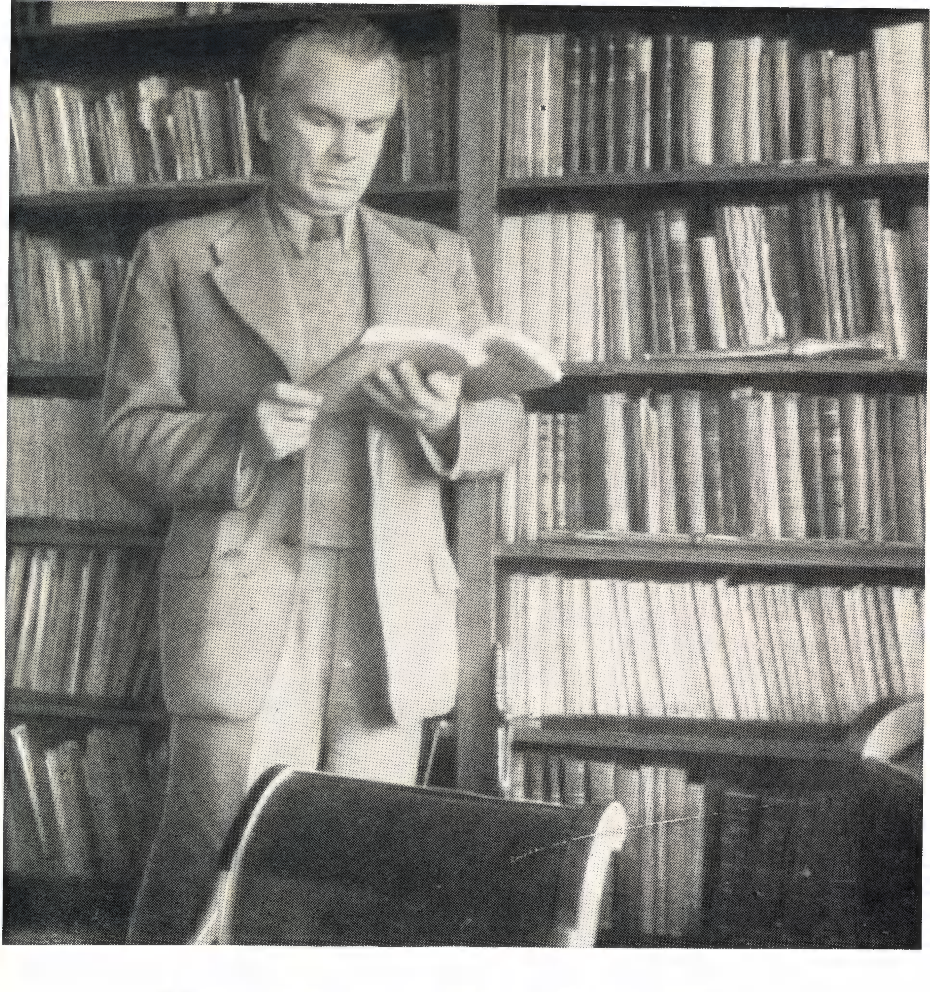
(в нем без всякого труда угадывается Эйзенштейн) и его неожиданно умершего любимого ученика («Случилось несчастье, — рассказывает О. Грудцова.— На станции Чу, на заготовках саксаула, скончался превосходный художник и режиссер — Кадочников... Владимира Александровича смерть его потрясла»).

Трагедия «высокого мастера» («А мог бы он на свете совершить великое, да не хватает воли»), нелепая гибель его талантливого ученика («О чем он думал, что его томило, какую правду он хотел поведать? Молчит...»), размышления о кинематографических партизанах, действующих на съемке, и реальных партизанах, сражающихся под Орлом, — все это порождено произвольными ассоциациями, выражено туманно, уводит поэта от его первоначального замысла в область многозначительных сентенций, за которыми не ощущается жизненного содержания. Образы «высокого мастера» и его ученика попросту не доходят до читателя, как не доходят до него и велеречивые, но недосказанные и, решаюсь сказать, недодуманные тирады о времени, искусстве, художнике.

Невольно вспоминаются слова, сказанные Блоком в одном из писем к Андрею Белому: «Я убежден, что и у лирика, подверженного случайностям, может и должно быть сознание ответственности и серьезности...» Среди поэм, составляющих «Середину века», «Город снов» — единственная, где это сознание, кажется, изменило Луговскому. Случайности, которым подвержен лирик, восторжествовали в «Городе снов».

Луговской писал о «Середине века»: «Она представляет собой «автобиографию века», которая была пережита в душе рядового участника великих событий столетия».

Книга стала «автобиографией века», потому что она



В. Луговской в своем рабочем кабинете. 1954 г.

проникнута чувством времени, потому что факты собственной биографии осмысливаются Луговским в духе историзма, приобретают общезначимый смысл, становятся поэтичными, а иногда и сказочными.

Чувством историзма проникнута даже фантастическая «Сказка о сне».

Добиваясь полной исторической точности, Луговской порой прямо указывает, когда происходит действие той или иной поэмы.

Действие «Сказки о дедовой шубе» происходит, например, 31 декабря 1907 года. В поэме «Как человек плыл с Одиссеем» прямо говорится: «Шестнадцатый кончался страшный год». (Время действия нетрудно установить здесь с точностью до одного дня. «Распутина прикончили вчера», — пишет Луговской. Распутин был убит в ночь с 17 на 18 декабря 1916 года.)

Точно так же обстоит дело и во многих других случаях: «Год восемнадцатый кончался в этот час» («Новый год»), «Был двадцать третий год» («Эфемера»), «Вошли мы в год тридцать второй» («Обычная гостиница»), «Наш год — тридцать восьмой» («Двенадцать ночи»). Порой время действия определяется уже в названии поэмы: «Берлин 1936».

Дело, однако, не в определении *времени действия,* а в *чувстве времени.*

Луговской характеризовал свою книгу как «попытку обобщить время». Какими же средствами эта попытка была осуществлена?

6

Если не считать короткого вступления, «Середина века» открывается «Сказкой о дедовой шубе».

«Дверь отворяется — и входит дед. Огромный, седобро-

вый, бородатый, арбатским инеем осыпан весь до пят», — уже в самом начале поэмы перед нами уютный мир арбатского детства с его беззаботными и увлекательными играми:

Морозом пахнет
И дедом пахнет больше всех. И жадно
Вдыхаю я знакомый запах деда
И залезаю в шубу для игры.

И вот уже вместо рыжего меха дедовой шубы перед мальчиком возникает сказочный лесной мир: «Здесь *рыжие* ковры опавшей хвои», «И сосны встали медвяно-красные на *рыжем* небе», «И белки *рыжие* среди ветвей смеются», «И *рыжие,* с наперсток, мужики»...

Только что все было рыжим, но проходит мгновение — и вдруг, как это часто бывает в сказке, все неожиданно меняется: «Но белая выходит песня лета — ромашек *круглых, круглого* покоя», «Кукушка *кругло* вдалеке кукует», «И солнечное в небе колесо, сияя, катится по *круглым* тучам», «Тут бочки, и ободья, и одонья, коричневые *круглые* грибы», «Все краснолесье, *круглое* от жара»...

«Сказка о дедовой шубе» — первая из сказок, которые мы находим в «Середине века». Впереди — «Сказка о печке», «Сказка о том, как человек шел со смертью», «Сказка о сне».

Как же возникло в «Середине века» пристрастие к сказке? Откуда оно? Где его истоки?

Чтобы ответить на эти вопросы, нам придется на некоторое время отвлечься от «Сказки о дедовой шубе».

В воспоминаниях, озаглавленных «Горсть крымской земли», Паустовский рассказывает о своих встречах с Луговским в довоенной Ялте.

Как-то зимним вечером Луговской пришел к Паустовскому и сказал: «Понимаешь, какой странный случай. Я только что ходил на телефонную станцию звонить в Москву, и от самых ворот нашего парка за мной увязался лист клена. Он бежал у самой моей ноги. Когда я останавливался, он тоже останавливался. Когда я шел быстрее, он тоже бежал быстрее. Он не отставал от меня ни на шаг, но на телефонную станцию не пошел: там слишком крутая для него гранитная лестница, к тому же это — учреждение. Должно быть, осенним листьям вход туда воспрещен».

Достав из кармана пустую коробку от папирос «Казбек», Луговской прочитал стихи об этом листике клена.

Вот несколько строк из стихотворения «Кленовый лист»: «Я снова нес письмо, и снова в двери почты, как маленький зверек, вошел засохший лист», «Зачем ты шел за мной, засохший лист кленовый, коробясь и шурша, переползал порог?»

Перед Новым годом жена одного московского драматурга приехала в Ялту и привезла плюшевого медвежонка на елку. Через несколько дней Луговской прочел Паустовскому стихотворение, в котором девочке дарят плюшевого медведя, а он уходит новогодней ночью в горы. «Облетевший, многодумный бук» советует медведю вернуться к девочке:

Ты лежи, медведь, лежи в постели,
Лапами не двигай до зари
И, щеки касаясь еле-еле,
Сказки медвежачьи говори.

Путь далек, а снег глубок и вязок,
Сны прижались к ставням и дверям,
Потому что без полночных сказок
Нет житья ни людям, ни зверям.

В воспоминаниях о Луговском, интригующе озаглавленных «Есть ли в России русалки?», Павел Нилин рассказывает о том, как однажды в Переделкине, собрав вокруг себя молодых поэтов, Луговской говорил им, «будто есть в Сибири такое озеро, где и в наше время появляются русалки. Правда, теперь они всплывают уже совсем редко, но все-таки всплывают...» Когда один из молодых поэтов заметил, что при всем уважении к маститому собеседнику он не может поверить в русалок, Луговской очень рассердился. «...Если у нас поэты, тем более молодые, не верят в русалок, так это ж черт знает что...»

Как-то Нилин предложил Луговскому съездить в Сибирь: «...Может, действительно, встретим там на этот раз русалок... Или... Или их, наверное, уже разогнали там грохотом. Вся Сибирь строится, какие гидростанции...»

«Нет, русалок нельзя разогнать! — ответил ему Луговской. — И не надо разгонять. Они должны остаться. Пусть будут гидростанции и русалки. Так будет даже интереснее. Представь себе, — плывем на каком-нибудь самом современном атомном теплоходе, — и вдруг под вечер, в этакой густой синеве, у борта появляются русалки. Глаза у них большие и тоже синие и, как живые фонарики, светятся. Нет, русалок уничтожать нельзя...»

Поэты («тем более молодые»!) должны верить в русалок. Уничтожать русалок нельзя, как нельзя пренебрегать полночными сказками, без которых «нет житья ни людям, ни зверям».

Пристрастие к сказке давало себя знать не только в книге «Новые стихи», где были напечатаны «Кленовый лист» и «Медведь», но и еще раньше, в «Каспийском море». Вспомните стихотворение «Синий жук». Поэт придумывает «сказку об огненно-синем жуке», которая помогает ему увидеть

«самое тайное в книге земли — несравненный простор, — голубую дорогу вселенной». Стихотворение проникнуто характерным для Луговского напряженным лиризмом, но само содержание сказки смутно, разгадывается с трудом, продиктовано весьма произвольными ассоциациями.

С особенной силой сказочное начало ощущается в послевоенных книгах Луговского. «Это не высказать *будничным* словом», — читаем мы в стихотворении «Зяблик запел» («Солнцеворот»). А вот строка из написанного незадолго перед тем стихотворения «В галерее Айвазовского»: «И смерть его была не *будничною* смертью».

«Будничное слово» противопоказано настоящей жизни, она должна быть выражена праздничным, волшебным, сказочным словом. Отсюда частые обращения к сказке: «Живем мы в сказочном мире, но сказок мало у нас. А добрые, мудрые сказки от нас не отводят глаз», «А вы, идущие следом по землям грядущей весны, не убивайте сказок» («Солнцеворот»).

«Не убивайте сказок» — это написано Луговским, вероятно, в те самые дни, когда он говорил Нилину: «Русалок уничтожать нельзя»...

В «Середине века» многие строки также посвящены сказке: «Без сказки правды в мире не бывает. Мне сказочное видится во всем: в борьбе, природе, жизни человека», «Я хочу лишь права сказки», «А в этой правде есть и быль и сказка, без сказок правды в мире не бывает», «Теперь я пью за сказку! За сказочность незыблемых законов, чьи имена: борьба, разлука, жизнь!»

Незадолго до смерти Луговской писал: «Начинаю работать над книгой сказок. Это будут фантастические сказки для взрослых. В каком-то смысле здесь найдут продолжение

те отдельные сказочные мотивы, которые есть в моей книге поэм «Середина века» [1].

Книгу фантастических сказок для взрослых Луговской не успел написать, но знаменательно уже то, что он ее задумал.

В «Середине века» есть такие строки:

О, сколько лет я, жадный, добиваюсь,
Чтоб сделался обычный мир волшебным,
Я жизнь свою, как ветку, положил
На красном ослепительном пороге
Необычайности.

На первый взгляд, эти строки могут показаться странными. Ни в одной из статей о «Середине века» нет даже упоминания о них. Что это еще за «красный ослепительный порог необычайности»?

Луговской, конечно, имел в виду свое стремление выразить мир не будничными, а праздничными, волшебными, сказочными словами. «Красный ослепительный порог необычайности» — метафора, в которой воплощены его пристрастие к сказке, его уверенность в том, что «без сказки правды в мире не бывает».

В статье «Поэт и мир» — маленькой монографии, посвященной творчеству Николая Тихонова, — Луговской писал: «Тихонов сразу заявил в нашей поэзии: мир праздничен, прекрасен, жесток, трагичен, он никогда не будет скучным, серым, пресным, на каждом шагу с тобой рядом волшебная страна, но не страна фей и изысканных аллегорий, а сказочная страна мужественных, смелых и суровых людей».

---

[1] «Литературная газета», 3 января 1957 г.

Это сказано о Тихонове, но имеет прямое отношение и к самому Луговскому.

В «Середине века» Луговской не только декларирует сказочное начало в поэзии, но и сам создает волшебные поэтические сказки.

Одна из них — «Сказка о дедовой шубе».

Мир, в котором оказывается маленький герой поэмы, казалось бы, живет по своим вековечно неизменным сказочным законам: «Стоит избушка на куриных ножках», «Выходят говорящие медведи», «Речные девки в реках мочат косы и выжимают косы, и над Русью от этого подъемлется туман», «Тут зори падают и вырастают зори, хвостатые, запененные медом, как некогда при Дмитрии Донском».

В традиционном мире русской народной сказки решительно все, казалось бы, «как некогда при Дмитрии Донском».

Но уже с самого начала поэмы наряду с традиционно-сказочным планом, как бы параллельно ему, возникает реальный исторический план.

Увлекательное путешествие по «рыжей дедовской стране» то и дело прерывается обрывками разговоров, которые ведутся в столовой и доносятся до мальчика: «Мне говорили: Киплинг Редиард почтен наградой Нобеля за книгу ту самую. Ты помнишь, мы читали. Названье «Джунгли». Книга для детей», «Вы слышали Шаляпина в «Борисе»? Тиран. Безумец. Страшный человек», «Нет, Англия теперь уже не та. Сильнее стали, энергичней страны: Германия — все в мире завоюет, Америка — она продаст и купит весь Лондон. Это наш двадцатый век!»; «А Блерио не может улететь на моноплане. Все ломает крылья»; «Поверить трудно — умер Менделеев, такой гигант! Таблицы... Это что же атомный вес? А что такое атом?»; «Какие-то кубисты появились. Их

вождь — испанец, Пабло Пикассо», «Столыпинская Дума. Хутора. Петля Столыпина. Террор кромешный». И, наконец: «А где Ульянов? — Кажется, ушел. Через Финляндию в Стокгольм. — Неужто? Суровый ум! Острейший человек!»

В столовой слышится звон рюмок, и мальчика зовут встретить Новый год. На этом «Сказка о дедовой шубе» заканчивается.

Сказочный план, созданный Луговским, пленяет нас неувядающим очарованием русской народной фантастики с ее традиционными, но вечно молодыми поэтическими образами. В то же время с ним резко контрастирует реальный исторический план (вспомнив, что Редиард Киплинг был удостоен Нобелевской премии в 1907 году и в том же году умер Д. И. Менделеев, мы убедимся, что герои «Сказки о дедовой шубе» встречают 1908 год). Но дело, повторяю, не в том, чтобы определить *время действия* поэмы, а в том, чтобы подчеркнуть характерное для нее *чувство времени,* пронизывающий ее пафос *историзма.*

В архиве поэта сохранился первоначальный конспект «Сказки о дедовой шубе».

Работая над поэмами, составившими «Середину века», Луговской обычно начинал с конспективных записей, в которых бегло, порой даже без знаков препинания, почти стенографически, фиксировал общий ход будущей поэмы, намечал образную систему, как бы создавал схематический чертеж воздвигаемого здания. Впрочем, это было нечто гораздо более важное, чем чертеж: многие наблюдения, образы и строки затем без всяких поправок входили в окончательный текст книги. Во всяком случае, это относится к тому, с чем мне удалось ознакомиться («конспекты» к поэмам «Сказка о дедовой шубе», «Дербент», «Обычная

гостиница», «Берлин 1936», «Город снов», «Снег», «Москва»).

В «конспективных» записях к «Сказке о дедовой шубе» исторический и сказочный планы существуют отдельно.

Сначала дается сказочный план: «Шуба — дед — гостиная — голоса за дверью — запах ломберных столов — ворсинки меха — запах деда, зверей — духота — рыжая дорожка — все дальше и дальше — сосны — рыжая опавшая хвоя — рыжики — рыжие листья — белки — тропы — маленькие рыжие мужики» и т. д.

Затем возникает исторический план, даваемый уже не в «конспективном» изложении, а стихами. (Впоследствии поэт внес лишь незначительные уточнения. Например, в черновике: «Тиран. Безумец. Жалкий человек»; «А Блерио не может все подняться на моноплане»; «Америка — она продаст и купит весь шар земной», а в окончательной редакции: «Тиран. Безумец. Страшный человек»; «А Блерио не может улететь на моноплане»; «Америка — она продаст и купит весь Лондон». Только в одном случае дописана строка. В черновике: «Петля Столыпина. Глухой террор. Доколе будет изнывать Россия?», а в окончательной редакции: «Петля Столыпина. Террор кромешный. Доколе это будет продолжаться? Доколе будет изнывать Россия?»)

Эти стихотворные строки даны в черновых записях отдельно и друг от друга и от сказочного плана поэмы. Затем для каждой из них поэт найдет место.

В «Сказке о дедовой шубе» исторический и сказочный планы существуют как бы параллельно друг другу. В «Сказке о том, как человек шел со смертью» или «Сказке о сне» они переплетены так тесно, что мы не замечаем, где кончается один и начинается другой.

Так или иначе, соединяя эти два плана, Луговской со-

здает сказку особого, отнюдь не традиционного типа. Я назвал бы ее современной сказкой, сказкой XX века.

Исключение составляет, пожалуй, только «Сказка о печке» с ее витиеватым и невнятным аллегоризмом. Она лишена чувства времени. В ней нет тех двух планов, контрастное сопряжение которых так привлекательно в «Сказке о дедовой шубе».

В «Середине века» поэма «Сказка о печке» идет вслед за «Дербентом» и предшествует «Обычной гостинице». Трудно отделаться от ощущения, что она не на месте. Но найти для нее место еще труднее, ибо она попросту выпадает из контекста книги (это относится и к «Сказке о зеленых шарах», которую поэт не включил в книгу, она была опубликована после его смерти).

В финале «Сказки о дедовой шубе» возникает имя В. И. Ленина. В нем — предвестие великих революционных битв, которыми ознаменуется двадцатое столетие.

Фантастическое путешествие в «рыжую дедовскую страну» распахивает перед читателем двери в XX век.

7

«Сказка о дедовой шубе» полна предчувствий. XX век начался, но все его великие события еще впереди. До маленького героя поэмы докатываются только их отдаленные, смутные гулы.

Поэма «Как человек плыл с Одиссеем» сразу вводит читателя в атмосферу напряженных раздумий, характерную для «Середины века».

Прапорщик Цветков приходит к своему старому учителю, чтобы проститься перед отправкой на фронт. Цветкова

терзают мучительные вопросы, на которые у него нет ответов: «Босфор и Дарданеллы? Да кому они нужны — мне или вам, учитель?», «Кто виноват в кровавом торжище? Вильгельм Второй? Король Георг иль Николай Романов?» и т. д.

Учитель тоже не в состоянии ответить на эти вопросы. Тем не менее, уходя на фронт, Цветков горячо благодарит его:

За все спасибо, дорогой учитель, —
За Левитана, Грига и стихи,
За то, что научили понимать
Нас, мертвецов грядущих, силу жизни,
Искусство, — это все-таки победа.
Победа разума, победа света.
Неужто было так всегда и будет —
Бессмысленная гибель человека,
Бессмысленная прорва впереди?

Так, уже с порога книги, возникают магистральные темы, определяющие ее содержание.

В речи на Первом съезде писателей Луговской говорил: «Мир страшен в своей яви. Мир безвыходен и безысходен. Сила и слава человека обречены» и т. д. Эти слова, в которых поэт пытался сформулировать нравственный кодекс старого мира, имеют прямое отношение к философии прапорщика Цветкова. Именно в этом мире Цветков живет, именно за него он идет умирать.

Уходя, он оставляет своему учителю тетрадку с новым вариантом поэмы об Одиссее. В основу его Цветков положил конфликт, более ста лет назад гениально выраженный в «Медном Всаднике».

Это извечный конфликт между грозным властелином, «богоравным» повелителем и рядовым человеком, одним из

безвестных участников исторических событий. Своим грозным величием властелин обязан миллионам безвестных героев, но он предоставляет им единственное право — погибнуть во славу «капитана и царя»:

Мы все погибнем, греческие люди,
Чтобы один из нас доплыл, как должно,
Овеянный великой нашей славой,
До берегов Эгейских островов!
Чтобы один из нас, водитель хитрый,
О нас поведал речью величавой,
Не вспоминая нашего обличья,
Не называя маленьких имен.

Личность и государство, рядовой труженик и государственная власть, народ и вождь — эта тема возникает в поэме «Как человек плыл с Одиссеем», чтобы пройти затем сквозь всю книгу. Мы встретимся с ней и в «Новом годе», и в «Могиле Абу-Муслима», и в «Сказке о сне», и, наконец, в «Москве».

В поэме «Новый год» Луговской возвращается к размышлениям, которые мучили прапорщика Цветкова. Созданная в книге поэтическая «цепь» начинает «перезванивать».

Некий историк-мистик читает вслух «Одиссею» — не ту, что сочинил прапорщик Цветков, а подлинную, в чьем-то старом переводе. Перед нами вновь возникает «Одиссей, водитель богоравный», ведущий своих людей навстречу неминуемой гибели и помышляющий лишь о собственной славе.

Когда чтение «Одиссеи» заканчивается, в разговор вступает Зыков. Он осуждает Одиссея:

— ...Настоящий вождь погибнет сам,
Но выведет людей и выдаст счастье,

А лучше бы ему не погибать
И выдержать смертельные тревоги,
Как Ленин вынес выстрелы Каплан.
За Ленина! —
                    сказал он, встал и выпил.

Имя Ленина не может здесь не возникнуть. С ним связано представление о настоящем вожде. Зыков противопоставляет его Одиссею.

После тоста, провозглашенного Зыковым, поэма надолго отвлекается от спора об Одиссее. Рамки повествования неожиданно и резко раздвигаются. Возникают приметы времени: «Германия упала на колени»; «Солдат, как зверь, идет к себе домой, озлобленный, усталый, семижильный»; «Но ведь теперь на свете были мы. Мы первые сказали: «Мир народам!»; «Колчак, как волк, выходит из Сибири. Деникин в снежном вихре вырастает» и т. д.

В разговор вступает художник. Он мечтает построить электрическую башню до неба — «Памятник свободе! Овал хрустальный. Зал — сто тысяч мест» (его патетическая речь снижается чьей-то деловой и нарочито «заземленной» репликой: «Кто взял немецкий штык? Замерзла каша!»). Художник мечтает о «другом бытии», которое придет после победы коммунизма: «Дома-коммуны. Стеклянные. Кабины для работы. Кабины сна. Кабины для любви». Матрос прерывает его: «По-моему, так скучно будет жить, неловко как-то, вроде бы казарма».

Однако разговор об Одиссее еще не закончен. Мимо замерзших окон музея со свистом проносятся какие-то сани.

— Так, так! — сказал Сережа Зыков. —
                                        Точно —
Наш военком гуляет, девок возит.
Наполеон губернский, сукин сын.

Гоняй, гоняй казенных лошадей,
Диктаторствуй! Потом с тобой сочтемся...

Что общего имеет военком с «богоравным» Одиссеем? Но Зыков называет его губернским Наполеоном. «Диктаторствуй!» — это сказано недаром. Военком, быть может, в карикатурной форме повторяет ненавистные Зыкову черты Одиссея. У Зыкова, как и у самого Луговского, существует свое представление об Одиссее, сильно отличающееся от традиционного. Поэт, а вслед за ним и его герой видят в Одиссее не романтического скитальца, не смелого первооткрывателя, а диктатора, тирана, властолюбца, жертвующего тысячами «греческих людей» ради своей славы. Можно спорить, насколько правомерна эта трактовка, но она именно такова.

Эпизод, связанный с военкомом, недаром заканчивается новым упоминанием о Ленине: «Побольше б только Ленин с нами жил, да этих бонапартов бы поменьше».

Спор об Одиссее возобновляется в самом конце поэмы. Его по-прежнему ведут историк и Сергей Зыков. Жизненная философия, которую исповедует историк, напоминает взгляды биолога Белова («Сапоги»). «Убьют меня — и сразу все потухнет, и вас не будет, и жуков, и леса. Ведь вы же существуете во мне», — говорит Белов. «Живем секунду, а миры вбираем в сознанье. И туманность Андромеды, и Млечный Путь. И все вот здесь, в мозгу», — говорит историк. Существующего в его представлении Одиссея он называет «символом всех времен». Назначение Одиссея в том, чтобы передать «ветвь человечества грядущим людям».

А вы, ребята, просто матерьял
Для прихоти истории всемирной.
И нет у вас ни речи, ни лица,

Ни выдумки. Простые организмы,
Назначенные лишь для истребленья
Других, сложнейших.

Отсюда совсем недалеко до человеконенавистнической философии мирового фашизма, с носителями которой мы очень скоро встретимся в поэме «Могила Абу-Муслима» и в поэмах зарубежного цикла. Так на протяжении всей «Середины века» будет «перезванивать» созданная Луговским сложная поэтическая «цепь».

Комиссар Сергей Зыков дает отповедь историку. В эту голодную зимнюю ночь, при свете коптилки, он страстно мечтает о будущем, стремится заглянуть в него, торопит его. Так же как «Баллада о Новом годе», поэма «Новый год» построена на сопряжении бытовых подробностей и романтических символов: стол «был накрыт плакатом «Смело в бой!». На нем лежали две оббитых воблы...» Вобла, пареная рожь, грязный фитилек коптилки, беготня голодных крыс — и тут же: «Видел я в ту ночь, как из морей кровавых, из потоков слез горючих встает вся в красном женщина — Коммуна, держа в ладонях старый шар земной». Эта патетика ни на одну минуту не оказывается ложной, потому что возникает на твердой земной почве. Ложная патетика представлена в поэме художником и историком; автор безжалостно снижает ее, перебивая высокопарные тирады нарочито прозаическими репликами («Замерзла каша», «Наверно, дезертиры лезут в баню. Живые люди, брат, а вошь заела» и т. д.).

Давая отповедь историку, Зыков, собственно, не столько спорит с ним, сколько размышляет о будущем, о том, каков будет новый общественный строй: «Ни подлости, ни лжи, ни унижений, ни гнусного начальственного взгляда на чело-

века», «Правитель ты, живи скромней других», «Никто на свете нас не переборет, покуда мы за Лениным идем».

Лишь в самом конце Зыков возвращается к прямому разговору об Одиссее:

Не надо только ничего скрывать.
И надо крепко доверять народу.
Народ все выдержит и все поймет.
Твой Одиссей, он плыл не для людей,
Плыл для себя, а мы плывем для мира.

В поэме «Новый год» революционная эпоха устами комиссара Сергея Зыкова как бы дает прапорщику Цветкову обещание навсегда уничтожить извечный конфликт между личностью и государством.

Однако Одиссеи еще не перевелись на свете. Одному из них, его исторической обреченности, его неизбежному краху, посвящена поэма «Могила Абу-Муслима». В ней рассказывается о встрече, которая произошла в середине 30-х годов в дагестанском ауле Хунзах.

Итальянский инженер, приехавший в Дагестан, чтобы рассчитать строительство плотины, ночует в Хунзахе и на импровизированном банкете провозглашает тост за Муссолини.

Поэт вспоминает, как несколько лет назад в Неаполе неистовствовала толпа, увидевшая дуче: «Казалось, открываются скрижали и бог придет старинный, одинокий. Но двигалась в окне автомобиля плешина итальянского вождя». Поэт не испытал при виде Муссолини никакого трепета: ведь он «человек другого государства, основанного Лениным для блага всего народа, но не для вождя».

Старый горец, слышавший тост за Муссолини, ведет поэта к могиле древнего полководца Абу-Муслима. По пре-

даниям, великое нашествие арабов было остановлено именно здесь, в Хунзахе. Здесь же покоится прах арабского вождя, не пережившего своей славы. «Идем с тобой к источнику гордыни, к завоевателю, к его могиле», — говорит поэту старик.

Остановившись у гробницы некогда знаменитого завоевателя и владыки, поэт обращается к нему: «Смотри, как здесь *тепло* и ходят мыши», «Уютно все, *тепло,* бормочет печка», «Как хорошо, как пусто и *тепло* в большой могиле».

Смысл подчеркнутого мною повтора ясен: пламенный вождь и полководец унижен тем, что после смерти его окружает мышиное уютное тепло.

Понятия «теплый», «тепло», «теплота» чаще всего имеют в стихах Луговского отрицательную окраску.

Конечно, так бывает не всегда. Поэт употребляет эти понятия и в их прямом значении: «Огромная жадность к существованью на *теплых* руках поднимает меня» («Утро Республик»), «Вдруг вспомню безмерное море *тепла*: гимназию, двойки, Овидия» («Краски»), «На Красной площади салют победы, объятья, *теплые* ладони мая» («Москва») и т. д.

Но все-таки гораздо чаще эти понятия имеют у Луговского отрицательный смысл. Обычно они связаны с теми искушениями и соблазнами, которые человек встречает на своем пути и в которых так или иначе выражается притягательная сила «мирового уюта».

Покидая встретившуюся на его пути «ласковую горницу», поэт называет ее *«теплой,* глухой остановкой среди грохочущих путей весны» («Мельник»).

«Закрытый, осторожный, *теплый* мир небольших предметов и движений», «звериное *тепло»,* «звериная *тепло-*

та» — эти строки нам уже известны. А вот и некоторые другие: «Жизнь опять меня томила *теплым* маленьким огнем» («Почтовый переулок»), «Там, за горами, за морями, пели колокола. Красавицы плясали, по пояс голые, в *тепле* и блеске» («Новый год»).

В статье «Поэт и время», написанной к шестидесятилетию Павла Антокольского, Луговской писал: «В этой поэме (речь идет о поэме «В переулке за Арбатом». — *Л. Л.*) Антокольский снова говорит о дорогих нам революционных традициях. Несмотря на прозрачную чистоту стиля и слога, на *теплоту* образа героя, поэма эта мне кажется несколько приглушенной в общем *пламенном* потоке творчества Антокольского».

То, что образу героя свойственна «теплота», могло бы в устах другого автора показаться похвалой. У Луговского это имеет скорее отрицательный смысл. Пламенность, а не теплота — вот что подобает истинному поэту!

Но вернемся к поэме «Могила Абу-Муслима».

Итак, грозный некогда завоеватель мирно спит среди мышиного тепла, под уютное бормотанье печки. Его могила покрыта копеечными дарами: «Вся память о тебе — в истлевшем ситце». Так окончил жизнь один из Одиссеев. Так случится и с «итальянским вождем», при виде которого неистовствовала толпа в Неаполе.

Примечательнее всего, однако, финал поэмы: инженер, произнесший тост за Муссолини, остается ночью наедине со своими расчетами и, кажется, забывает обо всем, кроме них. Ему уже не надо бояться своих спутников — заядлых фашистов. Сейчас он — «творящий человек». Сила творчества стирает в нем «все жалкое, наносное, чужое».

Финал углубляет философию поэмы. Речь идет не о том, что все люди смертны и что великому завоевателю

Абу-Муслиму так же суждено уйти в небытие, как любому другому человеку. Речь идет о том, что «творящий человек» оставляет после себя непреходящие ценности («Да, он творил, он горы раздвигал, сужал ущелья, сдерживал потоки и посылал их после в глубь долин»), а от завоевателя, диктатора, владыки не остается ровным счетом ничего, ибо его власть и сила исчезают вместе с ним.

«Могила Абу-Муслима» примыкает к циклу поэм о предвоенной фашизирующейся Европе. В «Обычной гостинице», в «Сказке о том, как человек шел со смертью», в поэмах «Берлин 1936» и «Двенадцать ночи» и, наконец, в «Сказке о сне» Луговской развертывает перед читателем трагическую картину той грандиозной катастрофы, в которую способны ввергнуть мир Одиссеи XX века.

Некогда, в цикле стихов «Лето 1940 года», Луговской пытался показать страшные картины тотальных разрушений: «Тогда вошла в натруженное ухо гремящая тоска авиабомб», «Взревел бетон, качнулся камень, и колокольни выгнулись дугой», «И города, как мыши, побежали, хлебнувши взрыва миллиард свечей». Но тогда это выражало просто-напросто растерянность перед лицом грозных военных событий.

Теперь поэт не испытывает никакой растерянности. Он сигнализирует, предупреждает, призывает опомниться.

«Сказка о сне», как и многие другие поэмы, составившие «Середину века», построена на сложном чередовании и нарастании повторяющихся, почти музыкальных тем. Так построены «Дербент». «Обычная гостиница», «Белькомб», «Берлин 1936», «Баку! Баку!». Об этом речь еще впереди. Сейчас я хотел бы обратить внимание лишь на одну тему, дважды повторяющуюся в «Сказке». Перечисляя все то, что он увидел в комнате любимой женщины, поэт мимоходом

упоминает «маску Петра Великого с непобедимым квадратным, плотоядным царским ртом». В самом конце сказки, перед смертоносным взрывом, уничтожающим все живое на земле, тема Петра возникает снова: «...грубо на стене смеялся Петр победным складом губ, тяжелой государственной улыбкой, не верящий на свете ничему».

Зачем понадобилась в «Сказке о сне» государственная улыбка Петра? Почему, говоря о Петре, поэт подчеркивает «*непобедимый*... плотоядный царский рот», «*победный* склад губ»? Почему улыбка Петра оказывается «тяжелой»? Почему, наконец, поэт считает необходимым указать, что Петр не верит «на свете ничему»?

Размышляя об исторической роли Петра, Луговской все время имеет в виду пушкинское «Добро, строитель чудотворный!.. Ужо тебе!..».

В поэме «Москва» он пишет:

О, город мой, ты знаешь силу века,
Ты знаешь тяжесть государства.
                                        Знаешь,
Как в Петербурге грозный Медный Всадник
Мятущуюся душу раздавил?
Скажи, чем будет кончен вечный спор
Между одной на свете единицей
И государством.
                        Между личным счастьем
И государством.
                        Между личной волей
И государством.
                        Между личной правдой
И государством?

От «тяжести государства» только один шаг до «тяжелой государственной улыбки»...

Тема, начатая в поэме «Как человек плыл с Одиссеем»

и прошедшая сквозь «Новый год», «Могилу Абу-Муслима» и «Сказку о сне», завершается в поэме «Москва». Ее завершение закономерно связано с образом В. И. Ленина.

Имя Ленина упоминается во многих поэмах, вошедших в книгу: в «Сказке о дедовой шубе», «Новом годе», «Эфемере», «Могиле Абу-Муслима», «Баку! Баку!», «Юности». Но только в «Москве» тема Ленина становится центральной.

«Москва» начинается сценой последнего приезда Ленина в Кремль, его прощания с Кремлем и со столицей («Я видел последний приезд Ленина в Кремль», — писал Луговской; он и здесь не вышел за пределы собственной биографии!).

Образ Ленина дан в начале поэмы резкими и энергичными штрихами: «Он вышел медленно, но как бы быстро», «Желтел огромный лоб болезненно и влажно», «Он на секунду обернулся к нам, чуть поднял руку, сделал два движенья ладонью — вверх и вниз. Да! Вверх и вниз», «В последний раз прошла в окне машины отцовская, крутая голова».

Каждый из этих штрихов по-своему динамичен. Оксюморон «Он вышел медленно, но как бы быстро» передает внутреннюю энергию, которая была свойственна Ленину. Победить ее не могла даже смертельная болезнь. В то же время строка «желтел огромный лоб болезненно и влажно» создает ощущение тяжелого недуга, неотвратимо делающего свое дело. Но прощальное приветствие еще по-ленински энергично: «Два движенья ладонью — вверх и вниз». Печальную значительность этого последнего приветствия подчеркивает повтор: «Да! Вверх и вниз». Картину завершает впечатление, которое становится затем своеобразным лейтмотивом поэмы: «В последний раз прошла в окне машины отцовская, крутая голова».

Образ Москвы, созданный в поэме, тесно связан с образом Ленина. По мысли поэта, памятью о Ленине проникнута вся история великого города: «Скажи, мой город, разве ты не видел, что в каждом облике народной славы, что в каждом подвиге являлся Ленин», «Во всех народных радостях и бедах, едва на миг задумаешься, город, проступят ясно Ленина черты».

Всем этим подтверждается главная мысль поэмы: Ленин не умер. Простившись с Москвой, он затем возвратился к ней, чтобы больше уже никогда не расставаться. Сцена последнего приезда в Кремль и прощания с Москвой заканчивается вопросом: «Он больше не вернулся?» — и категорическим ответом: «Нет, он вернулся». Через некоторое время поэт снова задает себе вопрос: «Он разве не вернется?» — и снова отвечает: «Нет, вернется!» В последних строках поэмы как бы дается вывод: «Он умер? Нет, не умер. Он вернулся. Где видишь ты его? Он рядом с нами». (Луговской нередко прибегает к такого рода полуриторическим вопросам, и каждый раз они возникают в решающие, поворотные, полные особого смысла моменты повествования. В поэме «Новый год», рассказав о мучительно тяжелом положении, в котором оказалась молодая Советская Республика на пороге девятнадцатого года, поэт задает себе вопрос: «Что ж, кончено?» — и тут же отвечает: «Нет, только началось!» В поэме «Дербент»: «Ты разве жив? Я жив, живу в Дербенте». В поэме «Берлин 1936»: «Воздушная тревога? Нет, конец!» В «Могиле Абу-Муслима»: «Ты хочешь правды? Я взыскую правды». В «Первой свече»: «А человек? Он впился лбом в стекло. А жизнь его? Она свечой горела». В «Москве»: «Но все ли клятвы мы потом сдержали? Да, клятвы все сдержал потом народ».)

В поэме «Новый год» комиссар Сергей Зыков отказы-

вается признать Одиссея «первоклассным вождем», потому что «себя сберег он для жены и славы, а всех матросов начисто сгубил». Именно в этом смысле и Сергей Зыков и Владимир Луговской противопоставляют Владимира Ильича Ленина всем и всяческим Одиссеям: «А настоящий вождь погибнет сам, но выведет людей и выдаст счастье». Ленин не рассматривает массу как «просто матерьял для прихоти истории всемирной». Только люди, вставшие под знамя Ленина, могут ответить на вопросы прапорщика Цветкова.

В поэме «Москва» вопросам Цветкова придается обобщающий, не только исторический («Кто виноват в кровавом торжище? Вильгельм Второй» и т. д.), но философский смысл («Скажи, чем будет кончен вечный спор между одной на свете единицей и государством» и т. д.).

Отвечая на этот вопрос, поэт вновь не может обойтись без Медного Всадника:

Совершится чудо.
Никто не будет вслед за мной скакать,
Звеня топочущей столетней бронзой!
Я сам пойду по золотой стезе
Той государственности, что ведет
Меня к родному ленинскому свету,
И, если от него я уклонюсь,
Мне будет плохо, не кому другому,
Как человеку, что пошел на холод
Из теплого родительского дома.

Так завершается в «Середине века» одна из ее самых главных, определяющих магистральных тем.

Никогда уже Медный Всадник не поскачет за обезумевшим от ужаса Евгением, никогда прапорщик Цветков не пойдет умирать за Николая Романова, никогда «богорав-

ный» Одиссей не поведет навстречу бессмысленной гибели солдат, покрывших его имя громкой воинской славой.

Небывалое в человеческой истории чувство своего единства с государством не было дано испытать ни пушкинскому Евгению, ни прапорщику Цветкову, ни тем более воинам, поднимавшим паруса на корабле Одиссея.

8

В поэме «Новый год» историк-мистик философствует не только об Одиссее, но и о человеческой жизни вообще. «Мы живем, — говорит он, — секунду во вселенной, лишь секунду. Поденки мы под жарким фонарем, эфемериды-бабочки из мрака». Эти слова начинают новую тему, развитие которой занимает в «Середине века» очень много места.

В «Новом годе» точно определена позиция каждого, кто принимает участие в споре. Историк преклоняется перед Одиссеем. Художник мечтает о стеклянных домах коммуны. Матрос строит наивные планы социальных преобразований: «Буржуев выселим на острова... Пускай копают грядки». Комиссар Сергей Зыков со страстной силой говорит о своей вере в рабочий класс, в его способность построить новое общество на земле.

Ну, а герой? Он ведь тоже принимает участие в споре. Какова же его позиция?

На всем протяжении поэмы герою удается вставить в спор только одну реплику. Когда художник фантазирует о дворце народов с залом на сто тысяч мест, герой вдруг говорит: «Там будут танцы солнца».

Точнее определяют позицию героя следующие строки:

И думал я: зачем в такую ночь
Любить, о доме думать или счастье,
О нежности, когда там, за окном,
Гремят в метелях трубы коммунизма,
И ледяной восторг ломает душу,
И нужно сразу жертвовать собой.

Эти строки прямо возвращают нас к жертвенному пафосу «Сполохов»: «И сердце укрыто шинельным сукном, и думать о доме не надо».

Противоречия, борьба которых завязывается в душе героя, раскрыты в поэме «Эфемера». Обращаясь к любимой, поэт говорит: «Я сам в себе несу противоречья, мне не с тобой считаться, а с моими ночными бреднями». Какие же «ночные бредни» он имеет в виду?

В речи на Первом съезде писателей Луговской сказал: «С юности в ночные часы охватывал меня извечный ужас бессмысленной смерти, неразумной и случайной жизни, трагического разлада между человеком и обществом, отчаянье любви, страх перед ложью и стыд за свою ложь. *Это личный ночной мир, и я боролся против него*».

«Эфемера» посвящена борьбе против «личного ночного мира».

Уже не первый раз Луговской точно определяет время действия своей поэмы: «Был двадцать третий год». Мы оказываемся в винных подвалах Ай-Даниля. «Мрачный китаец» и «усатый мадьяр» несут на «перекопских полевых носилках» парализованного латыша-комиссара. Комиссар дегустирует старинные вина. Носилки, на которых его несут, не случайно перекопские: ниже он будет вспоминать свое фронтовое прошлое и с горечью воскликнет: «О, где вы, ночки, ночки Перекопа!»

Про себя герой сообщает: «Я был командир. Я в гимна-

стерке, побрякивая маузером, шел за комиссарскими носилками». Здесь, в подвалах, где безраздельно распоряжается латыш, все просто, спокойно и ясно.

Впрочем, не менее ясно и то, что происходит наверху. Лихие нэпманы растекаются по Крыму, герой с ненавистью говорит об этих людях: «Они несли червонцы в набрюшниках. Они перекупали отели, коврики, змеиный шорох листвы в ущельях. Все скупали, все». Герой твердо знает, что это «торжище» недолговечно, ибо «Ленин видел нэп как на ладони, он исчислял его предел и срок».

Противоречия, борющиеся в душе героя, порождены, таким образом, не паникой перед новой эпохой в жизни советского общества, смутившей и поколебавшей многих, а совсем другими причинами.

Со страстью и тоской вспоминает он ту, «чье имя — Эфемера». Так возникает в поэме искушение, обладающее почти непреодолимой коварной силой:

Рядом вот, возьми.
Вот ощути случайность. Вот прикончи
Существованье прежнее!
. . . .
Окно открыто... Дверь открыта... Пахнет
Холстом, и чебрецом, и дикой мятой.
Тысячелетий нет. Нет ничего
Между тобой и мной.
. . . .
Я поджидаю жадно, как бывало,
Как при начале мира.

Герой понимает, что поддаться этому искушению — значит «продать себя, переменить себя», и все-таки спешит по первому зову: «Нет никого. Жду. Торопись. Матросский переулок. Дом номер девять». Вот она, «песня древняя о мировом уюте», как писал некогда Луговской.

Однако главное искушение, подстерегающее героя, еще впереди. После яростного приступа малярии он приходит в себя у некоего попа-расстриги, который кажется ему сквозь малярийный бред самим господом богом: «Передо мной сидел сам Саваоф в миткалевой рубашке». Всю ночь герой проводит в разговорах с попом, а под утро выясняется, что в доме номер девять по Матросскому переулку был обыск, муж той, которую поэт зовет Эфемерой, арестован, но ее не тронули: «Она хорошая. Она ребенок. Она здесь ни при чем». И герой испытывает новый прилив любви к Эфемере: «Возьму тебя, как человек природу, как дождь равнину, как волшебник сказку»...

Главным искусителем оказывается поп-расстрига. В речах, которые он произносит перед своим случайным гостем, смешиваются правда и заведомая ложь, лицемерие и лукавая мудрость, жизнелюбие и неверие в жизнь. Подобно историку-мистику из поэмы «Новый год», он сравнивает людей с поденками: «Эфемериды — бабочки из мрака». Он обожествляет случайность жизни: «Случилось что-нибудь — и слава богу», «Все тленно и неверно, кроме слова», «Законы рядом с вами. А случайность стоит над вами. Это есть закон».

В образе попа-расстриги есть нечто от мельника из книги «Жизнь». Но сопоставьте эти образы — и вы сразу почувствуете, как далеко автор «Середины века» ушел от автора «Жизни». Сравните хотя бы речи, которые произносят мельник и поп-расстрига. Все в «Эфемере» глубже, масштабнее, поэтичнее, чем в «Мельнике».

Особое коварство попа-расстриги в том, что он порой высказывает мысли, совпадающие с мыслями поэта. Он предлагает выпить за «калеку-комиссара». Он благословляет «и Коминтерн, и старый шар земной».

Кроме того, он произносит тираду в защиту сказки:

Все справедливо в нашем мире, только
Нам не хватает сказки. Потому
Нам по ночам тоскливо спать с подругой.
А человечество летит на сказки,
Как бабочки летят на эту лампу.
И дай вам бог так понимать людей,
Как понимают в сказках.

В книге «Жизнь» мельник говорил поэту: «Я вот, когда еще мальчонком был, все сказки сочинял от голодухи». Сказки, о которых говорит поп-расстрига, призваны утолить душевный голод, испытываемый человечеством.

Заканчивая «Эфемеру», поэт соглашается с попом: «Согласен я: теперь я пью за сказку!»

«Согласен я», — говорит поэт, но сказочность у него вовсе не та, что у попа-расстриги.

«А человечество летит на сказки, как бабочки летят на эту лампу», — говорит поп. Бабочкам достаточно прикоснуться к лампе, чтобы погибнуть («Летели бабочки, как смерть, седые, о лампу обжигались, коченели», «...Легко взвивались над лампой золотой и погибали мильонами вокруг нее и возле»).

Продолжим строки, которые я уже цитировал:

Возьму тебя, как человек природу,
Как дождь равнину, как волшебник сказку,
И обожгусь у белой лампы дня,
И лапки подниму, как поднимали
Эфемериды — бабочки из мрака.

Оба соблазна, искушающие поэта, соединяются здесь, как бы замыкая кольцо. Пойти навстречу Эфемере, отдаться во власть сказок попа-расстриги — значит погибнуть,

Простая керосиновая лампа, стоящая перед попом, превращается в символическую «белую лампу дня». Возле нее неизбежно должен погибнуть человек, отдавшийся во власть обольстительных, но лживых сказок.

Поэт утверждает «сказочность незыблемых законов, чьи имена: борьба, разлука, жизнь!». Но именно против этих законов и направлена философия случайности, которую проповедует поп-расстрига.

Такова внутренняя образная логика «Эфемеры». «Личный ночной мир», «мировой уют» искушают в ней героя едва ли не самыми коварными своими соблазнами. Герой еще не в состоянии навсегда отторгнуть их от себя, но у него уже хватает силы устоять перед ними, не пойти им навстречу, не отдаться в их власть.

Лживым сказкам попа-расстриги поэт противопоставляет героические сказки новой эпохи.

Прикованный к носилкам латыш-комиссар говорит:

— Я все-таки иду, а не лежу.
Иду вперед с Республикой Советов,
Веселый, крепкий, бодрый, молодой,
Любимый и, наверное, женатый.
Такую сказку я себе придумал —
Кто смеет эту сказку осмеять?!

В этой гордой и, конечно, печальной сказке действительно ощущается «сказочность незыблемых законов, чьи имена — борьба, разлука, жизнь!»...

За «Эфемерой» в книге идет «Дербент».

Внешне «Дербент» — полная противоположность «Эфемере».

«Эфемера» насквозь проникнута стремительным и бурным движением: «Я для тебя нырял, *летел* в пучину»,

«Моря сегодня рвутся и *взлетают*», «Быстро *вылетел* маяк высокий», «*Летели* бабочки прозрачным роем», «Могучий бог *летел* среди блестящих наплывов бабочек молочно-белых», «Жасмин *взлетает* сбоку хрупкими цветами» и т. д. О пьющем вино мадьяре говорится: «Мадьяр усы промокшие *кидает* в очередную кружку». О попе-расстриге: «Крутые брови *кинулись,* как буря, на золотой миродержавный лоб».

В «Дербенте» все, наоборот, находится в состоянии полной неподвижности: «Здесь все остановилось, запеклось, все забелело в непомерном свете». Через всю поэму проходят «бесконечные, как вечность, гаммы», которые играет девочка за стеной. Они символизируют «медленный покой», овладевший миром. Впрочем, еще более выразительный символ «медленного покоя» поэт дает дальше:

...В комнате висит большая муха,
Мерцающими крыльями водя.
И сумрак золотой ее объемлет,
И сотни жилок на крылах мушиных,
И радуга, и мерное жужжанье
Сливаются с морским движеньем гамм.

В «Эфемере» — стремительный полет, взлетающие моря и жасмины, мир в непрерывном бурном движении, в «Дербенте» — «медленный покой», «бесконечные, как вечность, гаммы», повисшая в воздухе муха, застывший, неподвижный, навеки остановившийся мир.

Столь резко отличаясь друг от друга *внешне*, «Эфемера» и «Дербент» тесно связаны *внутренне.* В обеих поэмах Луговской дает бой своему смертельному врагу, выступающему каждый раз в новом обличье. Этот смертельный враг — все тот же «личный ночной мир», все тот же «мировой уют».

В «Эфемере» «мировой уют» выступал в романтическом обличье. Он искушал человека мечтами о южных морях, о морских закатах, о страстной юношеской любви, для которой во всем мире не существует ничего, кроме нее самой (вспомните «Прощанье с юностью»: «Ты так обнимаешь, ты так бередишь романтикой, морем, пассатами» и т. д.). В «Эфемере» «мировой уют» устами попа-расстриги пытался убедить человека, что его существование случайно, мгновенно и что нужно по крайней мере взять от жизни все те радости, которые она способна дать.

В «Дербенте» «мировой уют» искушает человека уже не призраком романтического, «бедственного», как любил говорить Луговской, счастья, а «медленным покоем», тишиной, полным и безраздельным уединением от мира:

Ты, счастье, в этом медленном покое,
На грани музыки, на грани гаммы,
Когда сбежал ты от всего.
                                        На миг
Ты выбрался из мировых законов,
И понял их, как бог, со стороны,
И увидал в душе зеленый дворик,
И вырастил вьюнки, лопух и мяту,
И посмеялся тихо и без злобы.
А это, знаю, самый милый смех.

Так в «Дербенте» возникает образ, имеющий в «Середине века» особенно важное значение: «самый символ счастья — зеленый дворик маленькой души».

Любопытно проследить, как формировался этот образ в ходе работы над «Дербентом». В архиве поэта сохранились «конспект» поэмы и ее первый стихотворный вариант, датированный 6 мая 1943 года.

Уже в «конспекте» намечена картина «медленного покоя» (хотя этого образа пока не существует): «Там все

остановилось, замерло, забелело в невиданном свете. Шла собака и улеглась на крыльце. Вышел мальчик с велосипедом и тихо нажал звонок. Вышла девочка, поглядела большими мертвыми глазами. Они кивнули друг другу. Они исчезли. Раздались снова гаммы. И за стеной — гаммы. Играет девочка и останавливается. Здесь даже прохладно, но только от гамм».

В окончательном тексте поэмы эти строки выглядят так:

Здесь все остановилось, запеклось,
Все забелело в непомерном свете.
Прошла собака, синяя от солнца,
Понюхала собака, улеглась
От зноя на крыльце. И вышел мальчик,
Велосипедом по лучам водя,
Нажал звонок, и девочка возникла
И поглядела на него большими
Сухими, малярийными глазами.
Кивнули дети, затворились двери,
И снова раздались в Дербенте гаммы,
И за стеною гаммы, и за домом,
Играют гаммы с долгой остановкой.
Здесь мне спокойно, думаю — от гамм.

Первоначальный текст вошел в поэму, в сущности, почти без изменений. Многое повторено дословно. Лишь кое-что дополнено и расширено.

Как бы, однако, первоначальный вариант ни был близок к окончательному, перед нами все-таки два текста, принципиально отличные друг от друга,— «конспективный» и поэтический. На наших глазах один из них превращается в другой. Как же это происходит?

Немалое значение имеет, конечно, то, что в окончательном тексте возникает ритм. Однако дело не только в ритме.



В. Луговской, Н. Тихонов и П. Антокольский. Переделкино. 1955 г.

В «конспекте» есть такая строка: «Шла собака и улеглась на крыльце». В окончательном тексте: «Прошла собака, синяя от солнца, понюхала собака, улеглась от зноя на крыльце». Про мальчика в «конспекте» сказано: «Вышел мальчик с велосипедом и нажал звонок». В окончательном тексте: «И вышел мальчик, велосипедом по лучам водя, нажал звонок...»

«Собака, синяя от солнца», «велосипедом по лучам водя» — эти строки явно способствуют превращению «конспективного» текста в поэтический. В «конспекте» сказано: «Вышла девочка, поглядела большими мертвыми глазами». В окончательном тексте: «...И девочка возникла и поглядела на него большими, сухими, малярийными глазами». Важно уже то, что девочка не «вышла», а «возникла»... Кроме того, весь строй фразы изменился (вместо «Вышла девочка, поглядела...» — «*И* девочка возникла, *и* поглядела...»). Да и то, что «мертвые» глаза заменены «сухими, малярийными», придает картине «медленного покоя» какие-то особенно томительные черты.

В «конспективных» записях к «Дербенту» возникает уже и тема «зеленого дворика маленькой души»: «Счастье в абсолютном покое на грани музыки, когда ты сбежал от обманщицы, никого не обманываешь и никем временно не обманут. Когда хоть на мгновение выберешься из законов. Сотвори дворик в душе, и вырастут лопухи и вьюнки в нем. Посмеяться без злобы и без надежды — это будет самый веселый смех».

В первом стихотворном варианте «Дербента» тема «зеленого дворика» выглядит так:

Ты, счастье, в этом медленном покое
На грани музыки, на грани гаммы,
Когда сбежал ты от всего, обманщик,

И никого не обманул, а, впрочем,
Никем не был обманут. На мгновенье
Ты выбрался из мировых законов
И сотворил в душе зеленый дворик
И вырастил вьюнки, лопух и мяту
И посмеялся без надежд и злобы, —
А это, знаю, самый милый смех.

Поправки, сделанные впоследствии Луговским, не очень многочисленны, но существенны. Несколько строк убрано: «Когда сбежал ты от всего, обманщик, и никого не обманул, а, впрочем, никем не был обманут». Одна строка дописана: «Ты выбрался из мировых законов, и *понял их, как бог, со стороны*». Подчеркнутая мной новая строка уничтожает возможность буквального понимания предыдущей: человеку только кажется, что он выбрался из мировых законов. Недаром поэт иронически уподобляет его богу, взирающему на мир со стороны.

В первом стихотворном варианте «Дербента» тема «зеленого дворика» еще остается одинокой. Свои раздумья поэт заканчивает банальным выводом: «Неповторимо счастье, а может быть, его, к несчастью, нет».

Видимо почувствовав это, Луговской подвергает первый стихотворный вариант «Дербента» суровому и требовательному пересмотру. В поэме возникает повторяющаяся строка: «Сегодня день рожденья моего». Она ведет за собой несколько отступлений, которых не было ни в «конспекте», ни в первом варианте: «Родился я — живой комок земли на лучшей из планет, в начале века. Планета лучшая была тиха, кончалась интервенция в Китае» и т. д.; «Сегодня Гитлер был провозглашен в земле германской фюрером бессменным» и т. д. В поэму сразу врывается воздух времени.

В окончательном тексте «Дербента» тема «зеленого дворика» уже не остается одинокой. После тех строк, где она появилась впервые («Ты, счастье, в этом медленном покое» и т. д.), Луговской дает исторический экскурс, посвященный началу века («Планета лучшая была тиха» и т. д.), а затем вновь возвращается к теме «зеленого дворика»:

Все было так спокойно в ясном небе
И на земле в день моего рожденья,
Как будто кто вошел в зеленый дворик
И удивился тишине прозрачной.
Но страсти исполинские кипели
В седой земле пяти материков,
Расшатывая путь земного шара
И потрясая самый символ счастья —
Зеленый дворик маленькой души.

Этих строк также не было ни в «конспекте», ни в первом стихотворном варианте «Дербента». Между тем именно они определяют идейный смысл поэмы.

Поэт не просто констатирует, что в глубинах человеческой души живет оставшаяся от прошлого тяга к уединенному «зеленому дворику», к уходу от тревог и бурь эпохи в тихие и простые радости бытия. Он утверждает также, что исполинские страсти века сокрушают иллюзорное уединение, потрясают «самый символ счастья — зеленый дворик маленькой души».

Через всю «Середину века» проходит мысль о том, что социалистическая переделка людей чрезвычайно сложна и требует немалых усилий. Луговской отлично знает, какую власть имеет над человеком «мировой уют», и не склонен рассматривать победу над ним как легкое и простое дело.

В поэме «Новый год» комиссар Сергей Зыков говорит:

— Да, трудно будет! Труден человек,
Его не переделаешь с размаху,
И долго в человеке зверь таится,
Кровь черная. Зверячье самовольство.

Эта мысль повторяется в поэме «Москва»:

...Грозны силы человека,
Неисчерпаемы, бездонны, мерзки,
Чудесны, героичны.
Нет конца
Великим человеческим стремленьям,
И долго в человеке зверь таится.

Приведу, наконец, еще одно место из той же поэмы:

Что движет человечеством?
Любовь,
Иль темный голод, или страсть творенья,
Борьба за жизнь, инстинкт или простор,
Что впереди проложен каждым шагом?

Так мы подошли, быть может, к самому главному в «Середине века», к тому, что составляет ее пафос, ее душу, ее сокровенный внутренний смысл.

Русскую классическую литературу всегда отличало особенно страстное стремление до конца разобраться в природе человека, понять его тайную сущность, определить, что движет человечеством. Это стремление порой приобретало мучительные формы, как в творчестве Достоевского, порой достигало поразительных высот светлого и ясного познания, как в творчестве Льва Толстого. В не меньшей мере это стремление было присуще и великим русским поэтам —

Пушкину, Лермонтову, Блоку, Маяковскому. «Евгений Онегин», «Медный Всадник», «Мцыри», «Демон», «Возмездие», «Человек», «Война и мир» — все это гениальные раздумья о сущности человека, о его природе, о стимулах, которые им движут.

Работая над «Серединой века», Луговской, вероятно, размышлял над «Возмездием». «Век девятнадцатый, железный, воистину жестокий век!», «Двадцатый век... еще бездомней, еще страшнее жизни мгла» — эти строки он, быть может, вспоминал, когда писал свою книгу о середине XX века. Но именно в «Возмездии» Блок особенно напряженно вглядывался в настоящее и будущее своего современника, особенно часто задумывался над тем, что происходит в глубинах его души: «Что ж, человек? — За ревом стали, в огне, в пороховом дыму, какие огненные дали открылись взору твоему?», «А человек? — Он жил безвольно» и т. д.

«Середина века» наследует у классической русской литературы, в частности — поэзии, страстное стремление разобраться в природе человека, заглянуть в тайное тайных человеческой души, ответить на извечный вопрос: «Что движет человечеством?» При этом автор ее верен чувству историзма: он размышляет над тем, что движет человечеством именно в середине XX века, когда сталкиваются две до конца враждебные друг другу силы — социализм, освобождающий все самое благородное в человеке, и фашизм, поднимающий из темных глубин человеческой души все самое мутное, грязное, отвратительное.

Автор «Дербента», на первый взгляд, ведет более или менее традиционную борьбу с мещанством («А там, какое там великолепье: и ванная с колонкой, и кладовка, и сундуки, и вешалка, и гвозди, и холодильник, и скворец до-

машний»). Олицетворение мещанского уюта — женщина, которая «дышит черными грудями в вискозе черной; ходит возле двери, подталкивает дверь бедром широким». Но с ней разговор прост: «А я не отворю!» Вот и все.

Но в «Дербенте» поэт ведет борьбу не столько с мещанским уютом, сколько с «зеленым двориком маленькой души». Это гораздо более сложная и трудная борьба. В «зеленом дворике» воплотилась некая душевная усталость, он манит человека призрачной мечтой о полном покое «на грани музыки, на грани гаммы, когда сбежал ты от всего». Это, разумеется, иллюзия, но именно такими манящими иллюзиями и соблазняет человека «мировой уют». О них сказано во вступлении к книге: «Слепила слабость, принижала робость, мешала суетность, манила сладость земных ночей, звериное тепло».

От «звериного тепла», кажущегося таким естественным и человечным, всего один шаг до «зверячьего самовольства», а оно уже ведет за собой «такое варварство глухое, какого человечество не знало», «варварство пещерное из мрака» — то есть фашизм.

Зловещая тень фашистского пещерного варварства ложится и на «Дербент». «Сегодня день рождения моего, простой и сонный, как зеленый дворик», — пишет поэт, кажется еще оставаясь во власти «медленного покоя» и «бесконечных, как вечность, гамм». Но тут же он делает резкий переход от «зеленого дворика» к тем роковым страстям века, которые безжалостно разрушают «медленный покой»:

Сегодня Гитлер был провозглашен
В земле германской фюрером бессменным,
Пожизненным диктатором страны.
За ним —
громада черного рейхстага

С пылающим окнами. За ним —
Знамена, флейты, трубы, барабаны,
Холодные улыбки джентльменов
И бизнесменов жесткие глаза,
Виляют робко маленькие страны
Перед безумным этим наважденьем:
Какой там Григ, какой там Метерлинк!
Лишь топот,
вопли «хайль»
и громы маршей.

Эта тема впервые возникает в книге.

Фашизм и социализм противостоят друг другу. Навстречу зловещей «*громаде* черного рейхстага» «съезд Семнадцатый встает *громадой*». Конфликт неизбежен. Но пока что поэт лишь предчувствует его, с нарастающей тревогой прислушиваясь к далекому грому маршей.

В созвездии поэм, составляющих «Середину века», «Дербент» занимает особое место. Он знаменует преодоление тех соблазнов, которыми искушает человека «мировой уют». Поэт отдает себе отчет, куда может привести человека культ «зеленого дворика», «звериного тепла», «мирового уюта». Полным голосом он скажет об этом несколько позже, в поэмах о предвоенной капиталистической Европе.

В отличие от «Эфемеры», где твердые решения не были приняты, в «Дербенте» поэт разрывает заколдованный круг «медленного покоя»: «Но жадно мыслю я и жадно верю, не подчиняясь тишине и зною».

Молодость с ее метаниями, поисками и ошибками кончилась. Наступила зрелость с ее стремлением «понимать и отвергать», «верить и творить».

«Сказка о том, как человек шел со смертью», «Лондон до утра», «Пер-Лашез», «Белькомб», «Берлин 1936» и «Двенадцать ночи» порождены путешествием по Европе, которое Луговской совершил в середине 30-х годов. Но все это отнюдь не беглые туристские зарисовки. Это произведения, автор которых стремится осмыслить коренные проблемы истории своего века.

В круг идей и образов, характерный для «европейских» поэм, читателя вводит предшествующая им «Обычная гостиница». В ней поэт уже не поглощен больше собственным идейным самоопределением (эта полоса завершилась в «Дербенте»). Все свое внимание он отдает теперь событиям, происходящим в мире. Он видит и осмысливает жизнь все глубже, шире, проницательнее.

Действие поэмы «Обычная гостиница» происходит в Москве. Но поэма выводит книгу далеко за пределы Москвы, туда, где «кипят народы, как в котле, к свободе рвутся, гибнут, побеждают под грозным солнцем первозданных сил».

В неоконченном романе Павленко «Труженики мира» есть такие строки: «Хозе жил в одной из гостиниц на улице Горького — пристанище политических эмигрантов, недолговечных гостей Москвы. Там можно было встретить испанца на костылях; бегом пробегающего по коридорам француза, приехавшего на несколько дней, но наметившего себе план по крайней мере на месяц; задумчиво-мрачного, не склонного к словоизлияниям немца; возбужденного, запыхавшегося поляка, от которого еще пахло гарью Варшавы».

Может быть, именно эту гостиницу имел в виду и Лу-

говской, когда писал: «Полночная Тверская неумолчна. Обычная гостиница бессонна» и т. д.

В романе Павленко речь идет о 1939 годе. Время действия своей поэмы Луговской определяет по обыкновению точно: «Вошли мы в год тридцать второй». До мировой войны еще далеко, но «каждый день в крови плывут событья». Внимание поэта привлекают герои колониальных народов — «усталые пришельцы из пламенных тропических просторов, нашедшие приют в седой Москве». Это — яванцы, кхмеры, японцы, «секретари железных комитетов на Целебесе, Яве и Борнео».

В «Обычной гостинице» сразу же возникает образ, который пройдет затем сквозь всю поэму: «За ширмами лежит, как неживая, дочь нашего хозяина». К этой спящей за ширмой девятилетней девочке поэт возвращается не раз. Она как бы символизирует все то, чего лишены изгнанники и во имя чего они борются со своими угнетателями: «дом, уют, семью». Девочка тихо спит за ширмой в дешевом номере обычной гостиницы, а над ее изголовьем произносятся речи, полные революционной страсти. «Над миром и над кроватью детской» разгорается грозная звезда коммуны, за которую готов отдать свою жизнь каждый из собравшихся здесь солдат революции.

В архиве поэта хранится «конспект» «Обычной гостиницы», которую он сначала называл «Народы, вставайте!» (в окончательном тексте поэмы эти слова повторяются несколько раз: «Народы угнетенные, вставайте!», «Взывайте, мертвецы! Вставайте, братья!» и т. д.)

Судя по «конспекту», образ девочки, безмятежно спящей за ширмой, во многом определил для Луговского эмоциональную атмосферу поэмы.

«Конспект» начинается так: «Гостиница... Девочка с

косичками за ширмой. Полулатышка». В самом конце «конспекта», после патетического тоста за удачу (в окончательном тексте: «Я пью за нетерпенье и удачу, да, за удачу, за богиню счастья...»), поэт возвращается к девочке (продолжаю только что прерванную цитату из окончательного текста поэмы: «...за эту девочку! Она сопит, как подобает девочке, тихонько и даже скромно»).

Заканчивает «конспект» короткая, словно недописанная фраза: «С огромным уважением и нежностью». Видимо, поэт просто для самого себя подчеркнул те чувства, с которыми он хотел написать эту поэму о пробудившемся Востоке, о колониальных народах, выходящих на широкую дорогу самостоятельного исторического творчества.

Следом за «Обычной гостиницей» — поэмой о предвоенном Востоке — в «Середине века» идут поэмы о предвоенном Западе.

Не все они одинаково удались. Описательной, вялой, лишенной внутренней энергии представляется мне, например, поэма «Лондон до утра». В ней немало точных наблюдений, острых зарисовок, поэтических строк. Но в целом она производит впечатление стихотворного очерка, к тому же растянутого. Самое же главное — она остается в стороне от тех напряженных размышлений, которые составляют силу «Сказки о том, как человек шел со смертью» или поэмы «Берлин 1936».

«Лондон до утра» и «Сказка» соседствуют в книге, и это крайне невыгодно для «Лондона». Он лишен того, что с избытком есть в «Сказке», — высокой концентрации мыслей и чувств, напряженного лаконизма, ощущения емкости избранной поэтической формы. После гибкого, энергичного, богатого оттенками стиха «Сказки» стих «Лондона» кажется вялым. В этой поэме, написанной до войны, нет того, что

есть в *послевоенных* поэмах Луговского о предвоенной Европе. Взгляд поэта еще лишен той остроты, которая придет позже, обличениям не хватает страсти, обобщениям — глубины и прозорливости.

Зато всем этим в избытке обладает «Сказка о том, как человек шел со смертью».

Начало «Сказки» биографически достоверно: в Париже Луговской попал в автомобильную аварию и оказался «на Монпарнасе, в мерзостной больнице». Это было в дни варварских бомбардировок Мадрида («Бомбят Мадрид! Бомбят Мадрид! Бомбят!»). Уже с самого начала в поэме возникает тема средневекового фашистского варварства. Но к внутреннему раскрытию этой темы поэт идет другим, гораздо более сложным путем.

Под окнами больницы, «проклятый, огненный, невинный», расстилается Париж. «Подобия людей», каждую ночь толпящиеся в витринах, простирают к прохожим «свои бессмысленные, ласковые руки». Нарядные манекены кажутся поэту изображениями «всей земной тоски, всей пошлости и подлости вселенской». Его внимание невольно привлекает женская нога, целый год мерно качающаяся в витрине:

Качается, качается, зовет
Все позабыть, убить, надвинуть кепку
И, жалобно посвистывая, выйти
В четвертое ночное измеренье
Косых дождей, колючих кадыков,
Пустых мостов и тихой, тихой дроби
Старинных дождевых унылых капель.

Этот призрак «мирового уюта» неожиданно материализуется в образе некоего фантастического попутчика, с которым поэт предпринимает прогулку по ночному Парижу:

«Ты — смерть, я это знаю. Что ж, попутчик, опять, как прежде, погуляем вместе».

Человек отправляется в прогулку со смертью. Однако смерти приданы черты элегантного молодого человека «в костюмчике игривом, с платочком-уголком из пиджака» (уменьшительные «костюмчик», «платочек» подчеркивают зловещую суть образа). Этот молодой человек (поэт называет его Гнилушкой) воплощает в себе все искушения и соблазны, которыми силен «мировой уют»,— «всю бесприютность маленьких подъездов... весь сатанинский перехлест джаз-банда в кафе «Веню» на туфельках девиц». Это, если хотите, все тот же «самый символ счастья — зеленый дворик маленькой души», но превращенный из тихого идеала в воинствующую жизненную программу, на знаменах которой уже не просто «медленный покой» или «бесконечные, как вечность, гаммы», а нечто неизмеримо более страшное.

Обращаясь к Гнилушке, поэт говорит:

Ты — гангстер, сволочь, смерть, попутчик хилый,
Ты косточкой пройдешь по всей Европе,
Цветной платок в кармашке пиджака.
Научишь ты людей такому зверству,
Такому униженью человека,
Такому бреду в закоулках мозга,
Что заскрипит привычный шар земной.

Пожалуй, нигде в «Середине века» Луговской не достигает такой обличительной силы, как в образе Гнилушки. Обличение фашизма становится здесь особенно действенным потому, что вскрывает самое сокровенное, самое потаенное, самое глубинное. Образ Гнилушки концентрирует в себе все то, что породило фашизм и что в свою очередь было порождено фашизмом: «все биржи, банки, кабаки

вселенной, изломанная бровь, начес дурацкий, пол-усика под каждою ноздрей»...

Поэтическая «цепь», созданная Луговским, продолжает «перезванивать». Комиссар Сергей Зыков говорил: «И долго в человеке зверь таится. Кровь черная. Зверячье самовольство». Это «зверячье самовольство», развязывание самых низменных инстинктов, разгул «продажности и подлости предельной» — таковы черты фашизма, воспроизведенные в образе Гнилушки.

«Зверячье самовольство», превращенное в государственную политику, естественно, должно было привести к «такому зверству, такому униженью человека», какого никогда не видел мир. Если правда, что «грозны силы человека, неисчерпаемы, бездонны, мерзки, чудесны, героичны», то фашизм развязал самые «мерзкие» силы. Вот что готовит человечеству Гнилушка:

Ты будешь делать концентраты смерти
Из миллионов человечьих душ.
И понесутся с воем и сопеньем
Мильоны очумевших троглодитов,
Подняв высоко череп и две кости
Над бедной искалеченной землей.

Эта перспектива никак не может показаться фантастической людям, пережившим вторую мировую войну и знающим, что такое Освенцим, Майданек или Бухенвальд. Гнилушка вдруг начинает шагать «гусиным шагом по дрожащей глади асфальта», и поэт замечает, что «на нем мундир зеленый и свастика на левом рукаве!»

Поэт глубоко потрясен тем, что человечество оказалось способным произвести на свет чудовище фашизма: «И это все явилось не от бога, не от слепых определений рока.

Все это вынес из глубин кромешных кипящий человеческий котел».

Размышляя о своем ночном попутчике, поэт вновь и вновь мучительно спрашивает себя: откуда сие? Могло ли человечество породить такое? Ответ, который он дает на эти вопросы, звучит с глубокой горечью:

Он из людской, не марсианской плоти,
Он из людской, не марсианской крови.
Ему все человеческое чуждо,
И все же это создал человек.

«Что движет человечеством?» — на этот вопрос, который задает себе Луговской в «Середине века», «Сказка» отвечает, казалось бы, пессимистически. Если «кипящий человеческий котел» мог вынести на свет божий чудовище фашизма, значит, «мерзкие» силы, таящиеся в человеке, восторжествовали над «чудесными» и «героическими».

В «Сказке о том, как человек шел со смертью» Луговской заглянул в тайное тайных фашизма и ужаснулся безднам, которые увидел.

Но окончательный ответ на вопрос «Что движет человечеством?» еще впереди. Он будет дан в конце книги, в поэмах «Снег», «Юность», «Москва».

Я уже говорил, что поэмы «европейского» цикла, за исключением «Лондона», представляют собой *послевоенные* поэмы о предвоенной Европе. То, что «Сказка», «Белькомб» или «Берлин 1936» написаны после войны, естественно, придает взгляду их автора особую остроту. В настоящем, которое он описывает, ему отчетливо видны черты будущего, уже успевшего стать прошлым.

В поэме «Белькомб» изображается швейцарский курортный поселок, очень похожий на тот, где искали уединения

от мира герои романа «Прощай, оружие!» Кэтрин и лейтенант Генри.

Герои «Белькомба» — «студентка вечно молодой Сорбонны и парижанка до мозга костей» и сам поэт — наслаждаются «рекламным снегом, лыжами, весельем». Но вся поэма, от начала до конца, проникнута острым ощущением непрочности того покоя, который пока что царит в Белькомбе:

Ты верила, что есть на свете счастье,
Ты думала, что в мире есть покой.
...И ты не знала, девочка Парижа,
Что через восемь лет...
Но нет, не стоит
Так забегать вперед.

Повествование ведется от имени человека, точно знающего, что случится через восемь лет: «Они пройдут. И встанешь ты под дула автоматов и улыбнешься старым, партизанским Савойским Альпам». А пока в маленьком Белькомбе царит безмятежный покой. Но мысль о том, что случится через восемь лет, не оставляет поэта, и он все время перебивает себя: «Нет, не буду забегать вперед на восемь лет», «Не забегу вперед на восемь лет» и т. д.

Неотвратимо надвигающуюся катастрофу символизирует снежная лавина, которая несется с гор и сокрушает все на своем пути: «И, грохоча туманным колесом, пошла лавина смертными кругами», «Дорога срезана была как бритвой, за два шага от нас чернел провал». Потом, через восемь лет, когда парижская студентка станет под дула автоматов, точно так же «грохоча туманным колесом, пойдет лавина смертными кругами, и Франция над скалами поднимет колпак фригийский утренней зари»...

Точное знание того, что случится через восемь лет, придает «Белькомбу» особенно тревожную силу; протест против неминуемой гибели, которая ждет полную жизни, веселую, юную парижанку, становится особенно гневным, боль особенно острой.

В «Середине века» Луговской создает образы трех мировых городов, трех столиц — Парижа, Лондона и Берлина. В «Сказке о том, как человек шел со смертью» и в какой-то степени в поэме «Двенадцать ночи» изображен предвоенный Париж. Он не может не покорить, этот город, впитавший в себя «пармскую тоску фиалок, тоску бензина в розовых колонках, тоску девиц в серебряных накидках, мышиный шорох двадцати веков». В то же время, читая «Сказку», мы понимаем, что именно этот город и должен был оказаться беспомощным перед лицом фашистского нашествия. Именно этот город, в котором Гнилушка чувствовал себя как дома, и должны были объявить открытым, чтобы тысячи Гнилушек топтали его мостовые своими коваными сапогами.

Описанию Парижа поэт уделил довольно мало места, заботясь не о том, чтобы изобразить улицы и площади французской столицы, а о том, чтобы воспроизвести ее атмосферу, дух, внутренний ритм.

Когда Луговской называет Париж «проклятым, огненным, невинным» или когда он говорит про берлинцев: «Все медленно устали», мы воспринимаем это как своего рода стихотворные формулы, в которые вложено очень многое. Порою же Луговской создает не стихотворные формулы, а комментарии, в которых длинно и бескрасочно излагает то, что могли выразить немногие подлинно поэтические строки. Именно так поступает он в поэме «Лондон до утра». Лондон описан в книге очень подробно. Но атмосферы,



В. Луговской в Доме творчества, в окне комнаты № 13.
Переделкино. 1956 г.

сущности, внутренней жизни города поэт воспроизвести не сумел.

Поэма «Берлин 1936» совершенно не похожа на «Лондон до утра». По напряженности действия, по концентрации мыслей и чувств, по глубине и взрывчатой силе обобщений она должна быть поставлена едва ли не на первое место в книге.

Хранящийся в архиве поэта «конспект» поэмы «Берлин» начинается так: «Кельн. Вокзал. Дурацкие песни студентов. Шапочки. Корпоранты. Толстый пудель. Худенькие сосиски. Черные кресты. Смерть и честь. Кровь и честь. Гусар смерти. Холм смерти. Батареи смерти. Смерть и любовь. Вокзальные проститутки на резиновых подошвах». Затем идут записи, посвященные другим германским городам — Дюссельдорфу, Ганноверу и, наконец, Берлину.

В поэму вошло только то, что посвящено Берлину. Луговской меньше всего хотел, чтобы его поэма приобрела характер путеводителя по Германии.

Тема Берлина начинается в «конспекте» так: «Ресторанчик. Деревянные стены. Струганые столы. Берлинеркиндль. У стойки — мать и Гретхен в синем, голубого тона, платье. Белый воротничок, передничек, налокотнички. Золотоволосая. Мать — черное платье с красным бантом. Проститутка в белом свитере. Носатая спортивная девушка... Седой, лохматый, расплывшийся человек, похожий на Бетховена, пьет вино. Кулаком по стулу. Руки лиловые. Встает, говорит: какое отчаяние. Проститутка учит тригонометрию. Торгуется».

В окончательном тексте поэмы это выглядит так:

Я это видел почью наяву:
Горячечное небо над Берлином.

В пивной «Берлинеркиндль» у стойки мать
И дочка в голубом пристойном платье,
Золотокудрая, и белый воротник,
Передник, налокотнички, застежки;
И проститутка в свитере мохнатом.
Носатая спортивная девчонка.
Зубрит тригонометрию и быстро
Всем говорит бесстыдные слова,
Торгуется, картавый говорок.
...И лишь один лохматый человек,
Похожий на Бетховена, расплывшись
На шесть пудов, вдруг кулаком по стулу!
Лиловою рукою поднимает
Он глиняную кружку, говоря:
— Нам говорил закон: жалейте слабых.
Жалейте сильных, так я говорю.
Отчаянье, отчаянье какое!

Уже здесь многое сказано о предвоенной Германии. Поэт показывает как бы изнанку страны. Действие поэмы о предвоенном Берлине начинается с пивной не потому, что так велит традиция, а потому, что именно здесь поэт видит людей, помогающих ему понять тайное тайных фашистской столицы.

Впрочем, душу Берлина в еще большей степени раскрывает острый сюжетный эпизод, находящийся в центре поэмы.

Поэт попадает в полуеврейскую профессорскую семью — ту самую, где «все медленно устали». В «конспекте» сын профессора назван «негативным фашистом» — он «твердо верит, что его зарежут, что Гитлер завоюет мир подлунный». Являются новые гости — невеста сына и его товарищ. Они пришли проститься: невесте угрожают соляной кислотой, если она останется с полуевреем; товарищ считает, что «дружба дружбой, а закон законом».

«Садитесь, гости, выпейте вина!» — иронически восклицает автор и, чувствуя себя не в силах больше сдерживаться, прерывает ход повествования:

Ужасный ужин. Все сидят, уставясь
В неведомые ночи Освенцима,
В неведомые ночи Ленинграда,
В берлинскую неведомую ночь.

Вместе с поэтом мы заглядываем в будущее и ясно видим то, что неизбежно случится через шесть или восемь лет. А за окнами профессорской квартиры «льется ночь Берлина» (заметьте, что опять-таки «ночь Берлина», а не «берлинская ночь»; кроме того, в «Середине века» мы найдем «ночь субботы, ночь вина», «ночь тревоги», «ночь залива», «ночь простора, ночь луны»). «Знамена, флейты, трубы, барабаны», которые возникли еще в поэме «Дербент», теперь не исчезают, кажется, ни на минуту: «Треск барабанов, флейты и знамена», «Марш за стеной и посвист флейт холодных», «Лавина флейт качнула шаг гусиный», «Свист флейт и барабаны. Ночь Берлина», «Посвист флейт, железные кресты и громы маршей» и т. д. Под этот непрекращающийся треск барабанов и посвист флейт германские мальчики идут за Рейн.

«Идите, смертники, кивайте черепами еще в кудрях, проборах и бровях», — обращается к ним поэт.

Это *«еще»* звучит с поистине зловещей силой.

Кстати, такое прямое обращение к персонажам — один из самых излюбленных приемов автора «Середины века».

Мы найдем его в поэме «Как человек плыл с Одиссеем» («Гребцы, гребите! Напрягайтесь, греки!»), в «Обычной гостинице» («Народы угнетенные, вставайте!», «Взывайте, мертвецы! Вставайте, братья!»), в «Сказке о том,

как человек шел со смертью» («Так подними свой воротник, подонок, так закуси окурок свой, подонок, так поиграй кольцом своим, подонок»), в «Могиле Абу-Муслима» («Усни, забудь себя, Абу-Муслим», «Лежи в земле, полузабытый вождь»), в «Городе снов» («Спи, мастер! Поутру темным-темно», «Усни, усни! Ты выше всех и лучше», «Спи, мастер, непреклонный и лукавый»), в «Смерти матери» («Спи, мать людей, за окнами темнеет», «Лежи в узбекской глиняной земле»), в «Москве» («Идите, Маяковский. Правда с вами, колючая и тяжкая. Идите! Идите через смерть», «Фадеев, старый друг, сверкни опять глазами голубыми, с легкой злинкой»), в «Юности» («Спи, недопонятая мною, спи! Спи, недоузнанная мною в мире, спи, недолюбленная, спи, как в детстве», «Спи, мир творившая со мною вместе»).

Некоторые из этих обращений словесно почти тождественны, но каждое из них звучит по-своему, не похоже на другое, обладает собственной эмоциональной окраской. Одно из них проникнуто гневом и презрением, другое — болью и состраданием, третье — иронией, четвертое — скорбью и горем, пятое — печалью и сожалением, шестое — ненавистью.

Благодаря этому применение одного и того же приема не только не кажется однообразным, но, наоборот, создает эмоциональное разнообразие и, что не менее важно, определяет тональность каждой поэмы в отдельности.

Ироническое обращение к Абу-Муслиму диктует интонацию, которая становится едва ли не главной в поэме, а гневное обращение к фашистским солдатам, идущим за Рейн, играет решающую роль в поэме «Берлин», во многом определяя ее общий тон.

Пока германские мальчики, кивая черепами «еще в

кудрях, проборах и бровях», идут за Рейн, в квартире профессора продолжается «какой-то жалкий, беглый разговор».

Профессорский сын спрашивает поэта: «Вы были в Сталинграде?» Неожиданно возникает отступление о Сталинграде, о стороже Мокеиче, засыпающем уголь в топку большого городского дома, о кормилице Волге: «Из дальних родников ты, мать, родилась» и т. д.

Лирический тон этого отступления резко выделяется в поэме. Как будто снова повернулся когда-то упомянутый Багрицким «ключ световой» — и все волшебно преобразилось.

Белый стих вообще удивительно легко меняет свой мелодический интонационный строй. Это доказывают прежде всего стихотворные драмы Пушкина.

Неизъяснимую свободу поэтической речи, богатство и гибкость интонаций, предельную естественность и простоту, несравненную музыкальность — все это мы найдем и в «Борисе Годунове», и в «Русалке», и в «Каменном госте», и в «Скупом рыцаре», и, быть может, в особенности, в «Моцарте и Сальери»:

Я завидую; глубоко,
Мучительно завидую. — О небо!
Где ж правота, когда священный дар,
Когда бессмертный гений — не в награду
Любви горящей, самоотверженья,
Трудов, усердия, молений послан —
А озаряет голову безумца,
Гуляки праздного?.. О Моцарт, Моцарт!

Эти хрестоматийные строки воспроизводят одну из самых обаятельных мелодий пушкинского белого стиха со свойственными ей страстными взлетами («О небо!»,

«О Моцарт, Моцарт!»), тревожными повторениями («Я *завидую:* глубоко, мучительно *завидую*», «*Когда* священный дар, *когда* бессмертный гений»), безудержными эмоциональными каскадами («Любви горящей, самоотверженья, трудов, усердия, молений»)...

А вот совсем другая мелодия того же пушкинского белого стиха:

Когда-нибудь монах трудолюбивый
Найдет мой труд усердный, безымянный,
Засветит он, как я, свою лампаду
И, пыль веков от хартий отряхнув,
Правдивые сказанья перепишет,
Да ведают потомки православных
Земли родной минувшую судьбу...

Плавный, размеренный, торжественный строй этой мелодии складывается уже с самого начала: «Монах трудолюбивый», «Мой труд усердный, безымянный». Особой эпической силы он достигает в последних строках: «*Да ведают* потомки православных земли родной минувшую судьбу». Эта мелодия пушкинского белого стиха похожа на предыдущую, кажется, так же мало, как характер Пимена на характер Сальери. А ведь в обоих случаях перед нами один и тот же нерифмованный пятистопный ямб, с одним и тем же преобладанием женских окончаний...

Белый стих Блока не столь разнообразен, как пушкинский, но и в нем нетрудно различить мелодии, мало похожие друг на друга. Очень характерна для него неторопливая и задумчивая мелодия, в разработке которой Блок достиг немалого совершенства. Уже самые первые строки «Вольных мыслей» позволяют нам почувствовать ее:

Все чаще я по городу брожу.
Все чаще вижу смерть — и улыбаюсь

Улыбкой рассудительной. Ну, что же?
Так я хочу. Так свойственно мне знать,
Что и ко мне придет она в свой час.

Интонация поэта задумчива, значительна, чуть холодновата.

Неторопливый, эпически-спокойный ритм белого стиха, которым написаны «Вольные мысли», выражает их внутреннее содержание, их, если так можно выразиться, философский ритм. Но это вовсе не значит, что белый стих звучит в «Вольных мыслях» только так. Если для поэмы «О смерти» характерна неторопливая, холодноватая мелодия, то, скажем, в поэме «Над озером» мы найдем такие строки:

О, нежная! О, тонкая! — И быстро
Ей мысленно приискиваю имя:
Будь Аделиной! Будь Марией! Теклой!
Да, Теклой!

А вот строки, которые во многом определяют мелодию, звучащую в поэме «В дюнах»:

И я лежу, от бега задыхаясь,
Один в песке. В пылающих глазах
Еще бежит она — и вся хохочет:
Хохочут волосы, хохочут ноги,
Хохочет платье, вздутое от бега...

Здесь возникает свой собственный ритм, полный динамической энергии.

Книгу поэм Луговского порой ставят в один ряд с произведениями Назыма Хикмета, Пабло Неруды, сопоставляя белый стих «Середины века» со свободным стихом этих поэтов. Опыт мировой поэзии XX века, разумеется, не про-

шел для Луговского бесследно: в своих статьях и выступлениях он недаром упоминал и Неруду и Хикмета, подчеркивал «высокую экспрессивность» их творчества, отмечал, что свободный стих занял сейчас важное место в мировой поэзии, призывал к использованию «всего лучшего в мировом прогрессивном искусстве». Однако, мне кажется, белый стих Луговского в большей мере восходит к русской поэтической традиции, нежели к свободному стиху Неруды или Хикмета.

Луговской говорил о «Середине века»: «Она написана белым стихом, с применением некоторых новых для нашей поэзии приемов, активизирующих, инструментирующих белый стих». К сожалению, он не остановился на этих приемах подробнее. Может быть, он имел в виду интонационную гибкость своего белого стиха, его удивительную способность как бы перевоплощаться то в былину, то в оду, то в лирический монолог, то в гневный памфлет, то в эпическое повествование.

В статье «Искания и итоги»[1] И. Гринберг справедливо отметил, что белый стих, звучавший в ранних поэмах Луговского несколько однообразно, стал в «Середине века» гибким и полифоническим. И. Гринберг услышал в белом стихе «Середины века» то «речитатив сказителей», то «мерный и торжественный гул гекзаметра», то «повествовательную интонацию». В подтверждение он привел примеры из поэм «Сказка о дедовой шубе», «Как человек плыл с Одиссеем» и «Новый год».

Но в «Середине века» бывает и так, что интонационный строй стиха резко меняется в пределах одной и той же поэмы. Это полностью относится к поэме «Берлин 1936»,

---

[1] «Вопросы литературы», 1960, № 1,

Луговской часто применяет строфу, которую я назвал бы «номинативной»: «Вот Врубель. Демон. Страшные глаза. Гордыня. Разум. Неземная мудрость. Усталость. Скорбь» («Как человек плыл с Одиссеем»), «Скрипучий огнистый снег. Шипящая поземка. Крутящиеся белые столбы. Ночь страшной силы. Сотворенье мира» («Новый год»), «Зеленая кайма, трехрядный вал, моряна в парусах, гнилые шхуны, баркасы, солнце, аспидный песок» («Дербент»), «Последний час перед расстрелом. Избавленье. Ветер. Машина. Гавань. Южная заря» («Обычная гостиница»), «Опийные притоны, бурый сумрак и веки синие пустых девчонок. Базары. Рев небритых спекулянтов. Валюта. Пьяной крови торжество» («Баку! Баку!»).

Наибольшую роль «номинативная» строфа играет, пожалуй, в поэме «Берлин 1936». Отрывистая, суховатая, я бы сказал — «железная» интонация этой строфы, видимо, особенно точно передавала внутренний ритм, который слышался поэту, когда он писал о фашистской столице: «Углы гранита. Пустота. Тоска. Средина безнадежная Европы. Треск барабанов, флейты и знамена. Шаги пехоты, черепа и кости»; «Гостиница. Названье «Русский двор». Рекламы, номер, тощие перины»; «Курфюрстендамм. Коричневая ночка. Профессорский иль генеральский дом. Швейцар в больших медалях. Темный бобрик по лестнице. Чеканка, бронза, дуб»; «Отчаянье и мерзость. Ночь Берлина. Дурацкие седые лампионы, висюльки фонарей, собачья старость» и т. д.

Интонационный строй поэмы резко меняется, как только возникает отступление о Сталинграде. На смену отрывистой, суховатой, «железной» интонации приходит мягкая, плавная, лирическая: «Из дальних родников ты, мать, родилась...»

«Номинативной» строфы как не бывало. Текст пестрит глаголами. Вместо темного, неподвижного, зловеще застывшего мира перед нами мир, полный движения и света. Разумеется, тотчас же возникает ветер — на этот раз «заволжский, бесприютный».

Но вот действие возвращается в Берлин — и на смену плавной и лирической интонации опять приходит суховатая и отрывистая. Снова возникает «номинативная» строфа: «Свист флейт и барабаны. Ночь Берлина» и т. д.

В финале поэмы «номинативная» строфа приобретает новый колорит, звучит почти саркастически:

О, карта мира, ветер, посвист флейт,
Железные кресты и громы маршей,
И безнадежность, может быть, расплата,
Кровавое, победное гнилье,
Кресты железные, березовые, даже
Бетонные кресты, кресты кривые.

Здесь мы сталкиваемся с еще одной особенностью стиха, которым написана «Середина века», — с его склонностью к резким эмоциональным взлетам: «О, карта мира, ветер, посвист флейт...»

В поэме «Новый год» поэт восклицает: «О, гордый клекот наших нищих вьюг!» Это звучит патетически. В других случаях такие восклицания звучат то гневно: «О, жалкая судьба простых людей!» («Могила Абу-Муслима»), то восхищенно: «О, молодость неслыханного мира» («Юность»), то лирически: «О, золотой кисейный свет луны!» («Юность»), то грустно: «О, где вы, ночки, ночки Перекопа!» («Эфемера»), то горестно: «О, год тридцать седьмой, тридцать седьмой!» («Дорога в горы»), то трагически: «О, боже мой, какая боль в мозгу!» («Двенадцать ночи»).

Все это придает белому стиху «Середины века» особую эмоциональную энергию.

Развивая лирическое отступление о мирном, довоенном Сталинграде, поэт с нежностью вспоминает «наш небогатый, временный уют — фанерные шкафы и патефоны, все собственное, наше до конца». Мать качает ребенка, холостяк звонит по телефону, кто-то на старой машинке печатает «международную статью» — во всем этом есть нечто нарочито обыкновенное, будничное, казалось бы начисто лишенное поэзии. Между тем это и есть та поэзия обыкновенной, простой человеческой жизни, на которую посягнул германский фашизм.

Отступление о Сталинграде заканчивается фразой, звучащей как приговор фашистской Германии: «Здесь, в подвале, и умрет собакой товарищ сына, немец осторожный, прильнув, как подобает, к автомату».

Но пока что за окнами профессорской квартиры «льется ночь Берлина», и стонут флейты, и полки идут за Рейн, и бродят «педерасты-патриоты»...

Образ предвоенного Берлина принадлежит к высшим художественным достижениям «Середины века». Повторяю: это едва ли не самое сильное в книге. Да и вообще я затрудняюсь назвать в нашей поэзии произведение, в котором с такой разоблачительной силой было бы вскрыто внутреннее убожество фашистской идеологии, фашистского порядка, фашистского образа жизни. Самое главное в той характеристике фашизма, которая дана в книге, — его полное, разительное, вопиющее несоответствие всему человеческому в человеке.

«Сказка о том, как человек шел со смертью» и «Берлин 1936» мало похожи друг на друга.

В одном случае — причудливый вымысел, фантастиче-

ский гротеск, в другом — реалистические образы, пусть и сгущенные до степени своего рода символов, но не потерявшие от этого жизненных очертаний.

Сопоставив «Сказку» и «Берлин», мы сразу ощутим, как разнообразны поэмы, вошедшие в «Середину века». Но ведь мы найдем в книге еще и страстный лирический монолог («Снег»), и скорбный реквием («Смерть матери»), и поэтическую аллегорию («Как человек плыл с Одиссеем»), и напряженное философское раздумье («Москва»), и фантастическую новеллу («Сказка о сне»), и революционную оду («Новый год»), и даже, если хотите, романтическую элегию («Юность»).

При всем своем художественном различии «Сказка» и «Берлин» служат одной и той же цели: поэт разоблачает в них пещерное варварство, в которое пытался ввергнуть человечество германский фашизм: «Идет такое варварство глухое, какого человечество не знало».

Ощущением кануна войны, напряженным ожиданием военных событий проникнута поэма «Двенадцать ночи». Она уступает «Сказке» и «Берлину» во внутренней цельности, ее структура не отличается такой соразмерностью, в ней нет столь же острых поэтических приемов. Поэма слишком явно распадается на несколько тематических циклов. Нельзя сказать, что они вовсе не связаны друг с другом, но связь между ними могла бы быть более органичной — в «Середине века» Луговскому не раз удавалось смело сводить воедино, казалось бы, совершенно разные и чуждые друг другу тематические планы (вспомните хотя бы «Сказку о дедовой шубе», «Эфемеру», «Дербент» и, может быть, в особенности «Баку! Баку!»).

Короче говоря, в том созвездии, которое образует книга Луговского, поэму «Двенадцать ночи» нельзя отнести к

звездам первой величины. Однако она занимает в книге свое место, завершая размышления поэта над судьбами предвоенной Европы и вплотную подводя читателя к началу второй мировой войны.

Ранняя парижская весна, февральский ночной дождь, холодный, шумящий Тюильрийский сад. В саду одиноко темнеют какие-то «угрюмые фигуры, то женщина в отчаянье глубоком, то шантажист иль капитан разведки». Поэт задает этим людям настойчивые вопросы: «Во что вы верите, мадам?», «Вы ищете чего?» и т. д. Ответы, которые он слышит, полны глубочайшего пессимизма: «При чем тут вера? Я ищу покоя», «Ищу расплаты за жизнь мою» и т. д.

Неожиданно действие переносится в палату депутатов, где идут прения по колониальному вопросу, и затем снова возвращается в Тюильрийский сад. Очередной незнакомец, согнувшийся на скамейке, поглощен горькими мыслями о будущем человечества: «Владеет им то самое— оно, великое предчувствие открытья! Деленье атома. Распад ядра. Взрыв нестерпимой, беспримерной силы — жизнь человечества иль смерть его?»

Так «перезванивает» в книге то, о чем упоминалось в самом ее начале: «А что такое атом?» («Сказка о дедовой шубе»).

Незнакомец вспоминает недавно скончавшегося Резерфорда, который полагал, что человечество отделено от великих атомных открытий не менее чем полстолетьем: «Прошло всего два года, как умер он. И вот я у порога! Еще единый миг — я все пойму!»

Заключительный сюжетный мотив поэмы — бал цветных людей. Повторяю: нельзя сказать, что он не связан с

предыдущими мотивами — ведь в палате депутатов прения идут по *колониальному* вопросу.

Рисуя себе ужасающую картину атомного взрыва на каком-нибудь маленьком атолле, поэт вспоминает мрачного незнакомца: «Об этом взрыве думал человек там, в Тюильрийском полуночном парке». Однако этой чисто логической связи недостаточно для того, чтобы поэма обладала внутренней цельностью. Бал цветных людей, описанный не без выразительности, хотя и слишком подробно, существует в поэме сам по себе. К тому же и стих, который только что звучал в «Берлине» с такой энергической силой, вдруг оказывается в конце поэмы почти таким же вялым и лишенным мускулатуры, как в «Лондоне до утра».

Эмоциональнее всего выражено в поэме «Двенадцать ночи» предчувствие войны. Им насквозь проникнуты горькие мысли мрачного незнакомца: «Мадрид расстрелян. Мюнхен торжествует. На венских площадях горят костры». На балу цветных людей, заглушая «стрекочущую румбу», раздается «размеренное смертное гуденье». Это барабаны или самолеты.

Пожалуй, ни в одной поэме «европейского» цикла напряженное ожидание войны не выражено с такой силой. «Еще мгновенье — страшный мир Европы раскроет пасть и голодно зевнет», — говорится в «Сказке о том, как человек шел со смертью». Но внимание поэта сосредоточено в ней не столько на близости этого мгновения, сколько на образе Гнилушки. В поэме «Двенадцать ночи» война уже надвинулась вплотную.

«Она моторы завела, война!» — эта строка из «Двенадцати ночи» может служить эпиграфом ко всему «европейскому» циклу.

Особое место в нем занимает «Пер-Лашез» — самая

короткая из поэм, вошедших в книгу. Это сгусток мыслей и чувств, возникших у поэта, когда он побывал возле священной Стены парижских коммунаров. Но, воздавая должное памяти погибших борцов, поэт менее всего думает о далеком прошлом. Он размышляет о звезде, взлетающей над кладбищем Пер-Лашез, той самой звезде, которая «сверкает на шелку знамен багряных», закон которой «идет, как верный лемех невиданного плуга, по Европе, по всем четырем материкам».

Размышления об этой звезде, все более победоносно горящей над миром, по праву входят в круг напряженных раздумий поэта о предвоенной Европе и о неизбежности предстоящей смертельной схватки с фашизмом.

10

Я уже цитировал слова Луговского о том, что на «Середину века» оказали «динамическое влияние» идеи, высказанные на XX съезде КПСС.

Говоря так, Луговской имел в виду не только поэму «Москва», где идеи XX съезда выразились с особенной полнотой, но и всю книгу в целом. «Середина века» окончательно сформировалась под влиянием этих идей: именно после XX съезда поэт понял, что настало время завершить и опубликовать свой многолетний труд.

Главное в «Середине века» — верность ленинскому духу, ленинским нормам и традициям, ленинскому отношению к жизни и к людям. «Над всей книгой доминирует образ В. И. Ленина», — указывал поэт. Он имел право сказать так — образ Ленина действительно проходит сквозь всю книгу.

Но дело не только в том, что Луговской изобразил Ленина. В 40-х и в начале 50-х годов советские писатели нередко изображали вождя нашей революции, но это не всегда значило, что их произведения были проникнуты ленинским духом.

В «Середине века» Луговской не только показывает Ленина, но прежде всего утверждает великую силу ленинских идей. Ему приходится кое-что переоценить, кое-что подвергнуть критическому пересмотру, кое-что отбросить как старое и отжившее, — и здесь он сохраняет неизменную верность тем идеям, которые высказал в своих решениях исторический XX съезд КПСС.

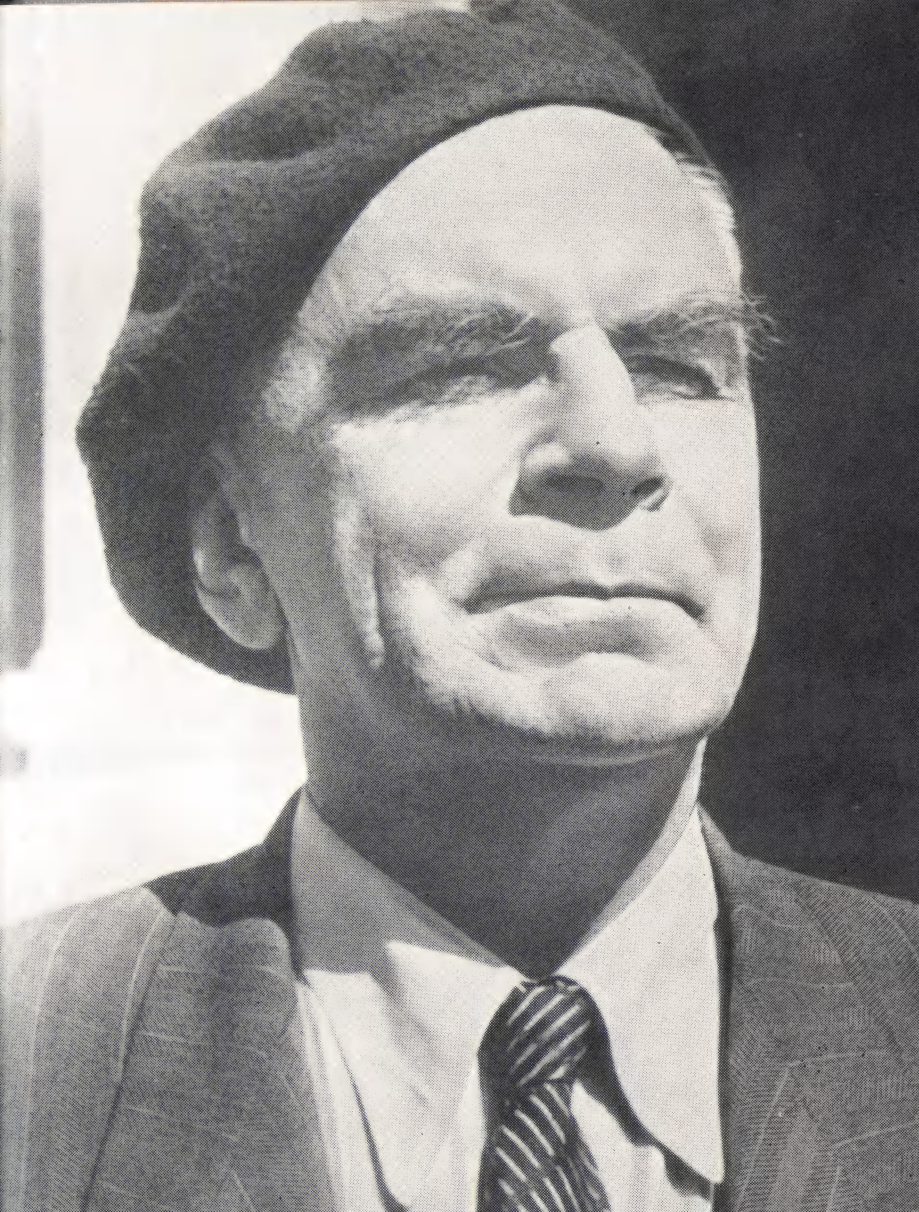
После XX съезда КПСС советская литература создала немало произведений, в которых подвергла суровой критике ошибки и резко осудила преступления, имевшие место в период культа личности И. В. Сталина. В то же время эти произведения утверждали благородство и чистоту основ советского строя, их справедливость, их верность духу ленинизма.

В советской поэзии такими произведениями были «За далью — даль» А. Твардовского и «Середина века» В. Луговского.

Вряд ли нужно разъяснять, что «За далью — даль» и «Середина века» имеют друг с другом мало общего. И все-таки есть в этих книгах нечто такое, что дает право сближать их, находить в них явственные черты не только различия, но и сходства.

Твардовского и Луговского объединяет то, что оба они не только не отделяют себя от воспитавшего их общества, а ощущают общество и себя как единое целое.

В поэме «Москва» Луговской пишет:



В. Луговской. Последний снимок. 1957 г.

Пойми меня, мой непреклонный город!
Все, что я вижу впереди себя,
Вокруг себя и позади, ты слышишь,
Я сделал сам: обычаи, законы,
Опору государства и устои —
Все это создал я по зову сердца,
По воле собственной,
по чувству долга.
За это все, ты слышишь,
я в ответе...

Но не о том ли говорит и Твардовский в одном из самых проникновенных мест своей поэмы:

Кому другому, но поэту
Молчать невыгодно и тут,
Его к суровому ответу
Особый вытребует суд.
. . . .
Я не страшусь суда такого
И, может, жду его давно,
Пускай не мне еще то слово,
Что емче всех, сказать дано.

Мое — от сердца — не на ветер,
Оно в готовности любой:
Я жил, я был — за все на свете
Я отвечаю головой.

«Я это создал. Я за все в ответе», «За все в ответе — за победы, славу, за муки и ошибки», «За это все, ты слышишь, я в ответе», — пишет Луговской. «Я жил, я был — за все на свете я отвечаю головой», — пишет Твардовский.

Это, однако, вовсе не значит, что Твардовский и Луговской склонны смягчить критику недостатков, связанных с культом личности и его последствиями. Ничуть не бывало! Оба поэта прямо и резко пишут о вреднейшем влиянии, которое оказал на жизнь советского общества культ лично-

сти И. В. Сталина, об уродливых явлениях, возникавших на этой почве.

В поэме «Москва» Луговской резко критикует то, что было связано с пагубным влиянием культа личности — «с ледниками красноречья, постановлений, смет, неверных цифр, с чиновничьим, свинцовым равнодушьем, с предательством и горечью его». Но он критикует не со стороны, не как посторонний и, может быть, враждебный наблюдатель.

Действие поэмы «Дорога в горы», предназначавшейся Луговским для «Середины века», но не вошедшей в первое издание книги, происходит в памятном 1937 году.

Дагестанская летняя ночь, уютный дом на взгорье, «тот, где живут, играют, отдыхают», его обитатели — наркомы, строители дорог, «секретари заоблачных райкомов из Ботлиха, Гуниба и Ахваха...»

Туда, наверх, всей душой рвется некая Вера Ц., танцующая со своими скромными партнерами внизу, в городе, под звуки незамысловатого танго. «Что нужно Вере? Говоря по правде, лишь маленького счастья в новом доме и мужа, только бы оттуда, сверху». Все, что там, наверху, кажется Вере Ц. волшебно прекрасным, притягивает и завораживает ее.

А что на самом деле происходит в эту лунную ночь здесь, наверху, где, по мнению Веры Ц., «каждый куст поет о высшем, неведомом и несусветном счастье»? Здесь в эту ночь томятся и ждут неизбежного продолжительного звонка:

Арест произойдет сегодня ночью.
Все кем-то преданы сейчас.
　　　　　　　　　　　　　　　А кто
Кем предан понапрасну — я не знаю,
Уж слишком честны, откровенны лица

Кто на допросе выкрикнул неправду?
Судьба не в счет. Здесь все обречены.

Кто же эти люди, обреченные на суд и расправу? Вот Соня Сулейманова, нарком социального обеспечения. Вот только что приехавший «толстяк в очках огромных, с тоненьким пробором на круглой, лысоватой голове». Он опоясал Дагестан сотнями путей, «это бог, бог грунтовых дорог, дорог шоссейных, бог аммонала, тропок и мостов». Общая участь не минует и его.

Рассказав об этом человеке и о том, что ждет его сегодня ночью, Луговской переносится на годы вперед и как бы досказывает его судьбу: «Лет восемнадцать с той поры прошло. Тебя ничто на свете не сломило». Несмотря на всю несправедливость постигшей его судьбы, «бог аммонала» ни в чем не усомнился, с прежней энергией прокладывал дороги на Колыме, «газеты не читал. Но твердо верил и возвратился с той же твердой верой».

Все это произойдет, однако, через много лет. А пока обитатели дома на взгорье не спят всю ночь в томительном ожидании рокового звонка, а Вера Ц. по-прежнему танцует внизу и всей душой рвется наверх.

Поэма заканчивается тем, что в доме на взгорье действительно раздается «долгий и бесстрастный, какой-то режущий ночной звонок».

Так, ничего не смягчая и не скрывая самой жестокой правды, пишет Луговской о трагическом тридцать седьмом годе.

Но если бы, говоря о поэме «Дорога в горы», мы ограничились этим, самое главное в ней осталось бы нераскрытым. Луговской писал свою поэму не для того, чтобы просто констатировать те или иные факты, а для того, чтобы разобраться в них, осмыслить их, истолковать.

В ожидании ночного звонка один из обитателей дома на взгорье размышляет наедине с собой: «Кто здесь во всем виновен? Быть может, партия? Нет, нет и нет! Виновен строй? Строй этот создал Ленин!»

А вот мысли другого, находящегося в том же положении: «Я прав во всем. Мне не в чем упрекать и мысль свою, и жизнь свою, и совесть», «Над нами вождь. Он ничего не знает, что здесь творится. Он меня спасет».

Да, сотни тысяч людей еще не знали, кто виновник постигшей их трагически несправедливой судьбы, но им и в голову не приходило обвинять в этом партию и советскую власть. «Бог аммонала» не исключение. Подавляющее большинство тех, кому посчастливилось вернуться, сохранили твердую веру в дело Ленина. Эта твердая вера — главное в «Дороге в горы». Недаром поэма заканчивается словами: «А Революция — она идет, в ней высшая на свете справедливость, она не сходит с трудного пути и не забудет дом на синем взгорье».

«Дорога в горы» связана с другими поэмами, вошедшими в «Середину века». Созданная Луговским «поэтическая цепь» снова «перезванивает».

Среди обитателей «дома на синем взгорье» спокойна в эту ночь только одна Фатьма-ханум — «последний, может быть, уже потомок завоевателя Абу-Муслима». Она предает не первый раз, но делает это «традиционно, вяло и небрежно, как подобает отпрыску царей». Вот когда поэт еще раз вспомнил знаменитого полководца, «презревшего страны, реки, государства», вот когда окончательно и сполна рассчитался с ним...

Одно из отступлений посвящено обитателям дома на взгорье, ожидающим своей трагической участи:

О, смертная трагедия людей!
Чего они хотят?
　　　　　　　　　　И кто из них
О садике, о грядке возмечтает,
Лишь бы остаться здесь при свете солнца!
Ведь есть такое в мире искушенье!
Растаять, бросить все, забыть борьбу
И получить в награду после бегства
Недвижное, как южный полдень, счастье:
Сидишь над сонным двориком, и можно
Вдруг выплеснуть ведро.

Как видим, в книге опять возникает призрак «недвижного, как южный полдень, счастья». Это все тот же «медленный покой», хорошо знакомый нам по «Дербенту».

Опять в книге возникает искушенье «сбежать от всего», «растаять, бросить все, забыть борьбу». Опять появляется «сонный дворик», над которым можно безмятежно просидеть всю жизнь и в который — здесь Луговской не удерживается от сарказма — «можно выплеснуть ведро»...

Но жизнь прожита не зря и «Середина века» написана недаром.

Теперь поэт решительно и сразу отвергает стародавнее искушенье:

Нет! Есть борьба, бессонная борьба,
Ответ перед людьми, перед судьбою
И перед совестью. Есть справедливость,
Не подкупить, не расстрелять ее,
Быть твердым, не сдаваться ничему
И в этом горькую увидеть радость
Быть человеком и самим собой.

Такова философия «Дороги в горы».

Размышляя о своей злой судьбе, один из персонажей поэмы говорит: «Виновен тот, кого еще не знаю, и я вино-

вен в том, что променял на сухость и на шоры самомненья пронзительную ленинскую страсть».

Тема Ленина так или иначе присутствует во многих поэмах, вошедших в «Середину века». Однако главной темой она становится только в «Москве».

Присущее «Середине века» чувство историзма достигает в этой поэме, быть может, наибольшей остроты. Поэт пишет о Москве начала века, видевшей Льва Толстого, о Москве 20-х годов, знавшей Ленина и Дзержинского, о Москве 30-х годов, встречавшей Димитрова, Чкалова, челюскинцев и папанинцев, о послевоенной Москве, шагнувшей на Ленинские горы и в Лужники...

Это как бы поэтическая биография Москвы, ставшая в то же время биографией поэта.

Когда-то в «Письме к республике от моего друга» Луговской говорил, обращаясь к родной стране: «Я спал на твоей постели, укрыт снеговой корой, и есть на твоих равнинах моя молодая кровь».

Много лет спустя, набрасывая план поэмы «Москва», он пишет: «Есть на твоих знаменах моя молодая кровь». В окончательном тексте поэмы эти слова приобретают следующий вид:

Москва моя, есть на твоих знаменах
Кровь юности и дерзости моей.
Поистине погибну я в тот миг,
Когда предам себя во власть сомненья.
Но дух трагедии тревожит камни
Священных стен твоих, моя Москва.
И дух трагедии есть очищенье,
Упорство, гордость, непреклонный взлет.

В этих словах — то самое сокровенное, во имя чего поэт взялся за перо.

Утверждая свое слияние с родным городом, со страной, с народом, Луговской пишет о духе трагедии, который тревожит священные камни Москвы. Какую же трагедию он имеет в виду?

В стихотворении «Царь Эдип», обращаясь к «комвзводу железного Зарайского полка», Луговской говорит:

Ты видел дух трагедии,
дух песни,
властной, трубной.
Тот дух,
что в бой
разутые дивизии
кидал,

Тот,
что пронес
по душам и по трупам
Седой
октябрьский гимн —
«Интернационал».

Поэт имеет в виду жертвы, которые приносил народ в эпоху гражданской войны и в годы борьбы за построение социализма. Эти жертвы были порой непереносимо тяжелы — в том же «Царе Эдипе» говорится: «Страданья всей земли изведал наш народ». Но как бы тяжелы ни были жертвы, октябрьский гимн продолжал свое победоносное шествие. «По душам и по трупам», но продолжал! Ибо «дух трагедии есть очищенье, упорство, гордость, непреклонный взлет»!

Работая над поэмой «Москва», Луговской на первых порах предполагал ограничиться тем, что я условно назвал поэтической биографией города. Хранящийся в архиве

поэта «конспект» будущего произведения начинается с октябрьских дней 1923 года, когда Ленин последний раз побывал в Кремле: «Ленин, прихрамывая, выходит из Совнаркома. Он прощался с тобой, Москва. Опирается на палочку. Смотрит на Кремль. Москва!» Затем чрезвычайно сжато, порой почти мнемонически, фиксируется ход будущей поэмы: «Кремль. Священные камни. Уэллс», «Маяковский на Тверской. Коминтерн. Дом союзов», «X съезд — Кронштадт — Ленин. XX съезд» и т. д. Сквозь, казалось бы, бесстрастное перечисление исторических имен и фактов даже и в «конспекте» проступает уже философия поэмы: «Ошибки. Через них к правде», «Многое делалось не так, но двигали историю» и т. д.

Все это вошло в окончательный текст поэмы. Но, завершая работу над «Москвой», Луговской соединил первоначально задуманную биографию города с поэмой «Вступление» (ее неопубликованный текст также хранится в архиве поэта). Я уже приводил строки из письма Луговского, датированного августом 1956 года: «Оканчиваю главу «Москва», в которую вколотил все на свете, от бога до Фадеева включительно», «Ахнул в «Москву» — и бога, и бомбы, и тысячи тысяч других вещей». В исправленном виде Луговской включил в «Москву» многое из того, что входило во «Вступление»: встречу с богом («Я видел бога. Он сидел во тьме, старинный, одинокий, непонятный»), одно из обращений к городу («Я был с тобой, мой город, я хотел преображенных, умудренных лиц»), одну из своих наиболее красноречивых творческих деклараций («Мне ничего не надо. Я хочу лишь права сказки, права распадаться на сотни мыслей, образов, сравнений»).

То, что я назвал поэтической биографией Москвы, на

самом деле было попыткой создать образ города, воспроизвести его дух и атмосферу, раскрыть его внутренний ритм. В «конспекте» своей поэмы Луговской подчеркивал: «Я говорил о Париже, о Лондоне, о Берлине. Но выше всего Москва».

Да, история революционной Москвы не была простой и гладкой. Обращаясь к родному городу, поэт с горечью признает: «Ты ошибался тысячью ошибок. Ты верил мишуре и грому маршей», «Ты видел, как догматиков скрипучих в мертвящий плен цитаты загоняли».

Но как бы ни были серьезны ошибки, душа поэта полна веры в ту великую правду, олицетворением которой стала для миллионов людей социалистическая Москва:

Народ великий, терпеливый, грозный,
В терпении своем, в своем размахе
Не для того переносил невзгоды,
Невиданные тяготы и беды,
Чтоб усомниться в самой чистой правде,
Которую своей железной волей
Поставил выше всех на свете правд.

Эти гордые слова выражают идейный смысл «Москвы», а вместе с ней и «Середины века» в целом.

Книга Луговского заканчивается четырьмя большими поэмами — «Снег», «Баку! Баку!», «Москва» и «Юность». Каждая из них занимает важное место в книге. Однако доминирует «Москва». В ней поэт предстает перед нами во всей своей гражданской зрелости, широко выражает свое политическое кредо, осмысливает сложные и противоречивые события века в духе коммунистической партийности.

На Первом съезде писателей Луговской говорил о том,

что пройденный им путь привел его «к чувству ответственности и партийности в литературе».

«Середина века» полностью подтвердила давние слова Луговского о том, что «партийность в поэзии, в самой человечной лирике только увеличивает во много раз силы и возможности поэта».

Поэт создал произведение, действительно проникнутое вошедшей в плоть и кровь, воспринятой всем существом, органической партийностью. Дух партийности, присущий «Середине века», нашел свое высшее выражение в поэме «Москва».

Книга Луговского писалась почти пятнадцать лет. Если мы рассматриваем ее как явление советской поэзии второй половины 50-х годов, то она обязана этим прежде всего «Москве».

С «Москвой» в «Середине века» соседствует поэма «Баку! Баку!».

Когда-то, много лет назад, Луговской написал стихотворение «Каспийское море». Воспоминания о былой любви («Да, я любил тебя. И ты казалась мне шумящим деревом» и т. д.) переплетались в нем с размышлениями о жизни, о настоящем и будущем, о новом Баку, о жертвах, которые пришлось принести народу в борьбе «за этот город нефти и бензина, за серп и молот на его знаменах, за синий воздух и большое солнце, за то, что сбылось, и за то, что будет, за все, что мы зовем — социализм».

Поэма «Баку! Баку!» написана более чем на двадцать лет позже «Каспийского моря», но в ней с новой силой звучат многие мотивы, впервые возникшие в этом стихотворении. В «Каспийском море» Луговской вспоминал «желонщиков, амбалов, комиссаров, расстрелянных в песках Ахча-Куймы». В поэме «Баку! Баку!» он вспоминает те

дни, «когда убили комиссаров твоих, Баку, в песках Ахча-Куймы». Но дело не в буквальных совпадениях, а в том, что поэма как бы углубляет многие из тех мыслей, чувств, раздумий, которые владели поэтом двадцать лет назад.

«Баку! Баку!» начинается как воспоминание о безвозвратно миновавшей любви: «И я седой, и мне немало лет». Это воспоминание материализуется в образе, преследующем поэта: «Железная резная дверь. Луна. Луна резьбу пронизывает жадно», «Резная дверь, пробитая луною, старинная, железная, слепая», «Резные двери, песенка из мрака, железо на дверях» и т. д. Ощущение мучительной тревоги усиливается другим образом, также повторяющимся в поэме: «Ночной, томящий душу барабан и разрывающий пространство бубен...», «Гудит и говорит полночный бубен», «Бьет, говорит полночный барабан», «Гудит, гудит и бьет полночный бубен», «Полночный барабан, кровавый бубен» и т. д. В конце концов эти образы как бы сливаются воедино:

А может быть, все это только бубен,
Пустой удар ночного барабана,
Несущего свой грохот через крыши,
Через всю жизнь мою и через песню
О кованых дверях, резных и мрачных!

Через некоторое время то же самое лирическое переживание возникает в поэме снова:

А может быть, все это темный грохот
Ночного барабана, темный ход
Через всю жизнь мою и через песню
О тех резных, заржавленных дверях.

На протяжении «Середины века» Луговской часто пользуется приемом, который мы уже наблюдали в его поэ-

зии, — разного рода повторами, призванными усилить эмоциональное напряжение строки, куска или поэмы в целом.

Иногда эти повторы имеют простейший характер, создавая напряжение внутри отдельной строки: «Но память будет, будет, будет, будет!»; «И трубы, трубы, трубы заиграли серебряную Шуберта «Форель» («Сказка о сне»); «Там, наверху, дворы, дворы, дворы», «Звон снега, звон поземки, звон полета» («Снег»); «А ты идешь все вверх, и вверх, и вверх. А сзади все шаги, шаги, шаги» («Баку! Баку!»).

Иногда повторы становятся более распространенными: «Он будет править нашими словами, он будет править нашими сынами, он будет править нашими певцами по праву капитана и царя!» («Как человек плыл с Одиссеем»), «Звезда коммуны, ты горишь над нами, священная в своем пятиконечьи. Звезда коммуны — поворот вселенной, звезда коммуны — пять материков» («Обычная гостиница»), «Земля смиряет гордость всех времен, земля творит круговороты жизней, земля не знает одиночной жизни — ты был землей и возвратился к ней» («Могила Абу-Муслима»), «Имеющие уши да услышат, имеющие очи да увидят, имеющие губы — говорят! («Город снов»).

Иногда повтором определяется ритм целого куска поэмы, как, например, в «Москве»:

Шаги, шаги, шаги, шаги, шаги.
Шаги тяжелые, шаги прямые,
Веселые шаги, шаги надежды,
И молодости, и решенья. Шаг
Батальонов. Шаг полночной смены.
Лукавые и легкие шаги
Девичества. Усталый шаг ученых.
Шаг физкультурников, широкий, четкий.
Мечтательный и звонкий шаг весны.

Однако с помощью повторов Луговской решает и более серьезные задачи, в частности — композиционного характера.

Сложная система повторов во многом организует композицию не только поэмы «Баку! Баку!», но и некоторых других поэм, вошедших в «Середину века».

Повторы «работают» у Луговского как своего рода музыкальные темы, проходящие через все произведение и многое в нем определяющие. Лишь в редких случаях повтор не выполняет возложенной на него задачи. Так, например, в поэмах «Новый год» и «Дорога в горы» не раз повторяются слова: «А время? Время движется рывками». Они решительно ничего не определяют. Более того — порой они просто разрывают поэтическую ткань.

В подавляющем большинстве случаев повторы создают или усиливают эмоциональное напряжение поэмы, способствуют ее композиционному единству, раскрывают или подчеркивают ее внутреннюю тему.

В «Обычной гостинице» это образ девочки, которая спит за ширмой и не подозревает о том, какие политические страсти кипят над ее изголовьем. В «Белькомбе» — мысль о том, что случится через восемь лет. В «Берлине» — треск барабанов, шаги пехоты, посвист флейт.

Сложную систему представляет собой в этом смысле «Сказка о сне». Я уже говорил, что в ней повторяется образ Петра с его «тяжелой государственной улыбкой». Но в ней есть и другие повторяющиеся мотивы. Таково проходящее сквозь всю поэму упоминание о «Форели» Шуберта: «Ты пел за этой дверью о форелях, святую песню Шуберта ночного»; «И темная шкатулка заиграла серебряную Шуберта «Форель»; «И трубы, трубы, трубы заиграли серебряную Шуберта «Форель». Фантасти-

ческую природу поэмы подчеркивает сказочный кот, который то и дело появляется по ходу действия: «И кот сидел, спокойно понимая причины сна»; «Снизу шел, мурлыча, спокойный кот в сверкающих манжетах»; «И кот вошел в манжетах белоснежных, уставя очи прямо на окно»; «Кот подошел и сел, водя глазами»; «Кот, слегка ощерясь, глядел в окно. Зеленые глаза, как блюдечки, катались возле носа». Своего «спокойного кота», понимающего причины сна, Луговской писал в духе Гофмана, тем самым сгущая сказочную атмосферу поэмы в целом.

Упоминание же о «Форели» Шуберта вызвало к жизни сказочную картину, которая как бы воплотила в живые образы «святую песню о веселой рыбке». Эта картина заканчивается так:

Все выше, выше
Летит форель по склону водопада,
Как подобает мужеству людскому, —
В паденье подниматься до предела,
Поднявшись, падать на седое дно.

Среди записей к поэме «Дорога в горы» я наткнулся на такую: «Тема форели». В паденье подниматься до предела, поднявшись, падать на седое дно».

Значительную роль повторы играют в «Дербенте».

«И бесконечные, как вечность, гаммы подросток разбирает за стеной» — эти слова становятся в поэме чем-то вроде музыкального ключа, определяя все ее звучание: «И снова раздались в Дербенте гаммы, и за стеною гаммы, и за домом, играют гаммы с долгой остановкой, здесь мне спокойно, думаю — от гамм»; «И бронзовый сверчок, что за стеною, сухой, однообразный, словно гаммы»; «Ты, счастье, в этом медленном покое, на грани музыки, на грани гаммы»; «Чтоб девочка играла вечно гаммы»; «Лежать, покуда

не умолкнут гаммы»; «И радуга, и мерное жужжанье сливается с морским движеньем гамм», «Жара, жара, отчетливые гаммы» и т. д. Возникающее в поэме томительное, почти звуковое ощущение бесконечно тянущихся гамм связано с представлением о том мире «медленного покоя», который ненавистен поэту. Бесконечные гаммы отвлекают, завораживают, умиротворяют.

В поэме «Баку! Баку!» повторы играют, пожалуй, наибольшую роль. Их сложное нарастание и переплетение во многом определяют композицию поэмы и помогают поэту осуществить его сложный замысел.

Сначала поэма развивается как проникнутое тревожным лиризмом воспоминание о миновавшей, но не забытой страсти. Но вот возникает мысль о комиссарах, расстрелянных «в песках Ахча-Куймы».

Образное развитие поэмы резко осложняется. То, что уже возникло прежде («Железная резная дверь», «Полночный барабан, кровавый бубен»), продолжает повторяться, но параллельно повторяются с нарастающей эмоциональной силой новые мотивы: «Каблучный стук британских часовых»; «Шаги, шаги, шаги британских часовых»; «Шаги британских часовых полночных»; «Опять шаги британских часовых»; «Звучат шаги британских часовых» и т. д. Этому зловещему образу противостоит другой, прямо противоположный: «А Шаумян зарыт в Ахча-Куйме». Слова о Шаумяне также повторяются много раз, готовя, как мы увидим дальше, финал поэмы. А пока поэт создает трагическую картину города, захваченного мусаватистами и поддерживающими их английскими интервентами: «Они тебя хотели повернуть, тебя, тебя, веселый, грозный город, на путь иной, но не хватило силы, а сила клокотала вся в Москве».

Захват англичанами Баку в восемнадцатом году трак-

туется Луговским как проявление тех же сил, которые тремя десятилетиями позже вызовут к жизни германский фашизм:

О жадность человечья, и богатство,
И бычья страсть и похоть, волчья злоба...
...И слава мерзкая и глупость злая —
Венозная раздувшаяся кровь!

Поэма, начавшаяся как лирическое воспоминание о давней любви и ставшая затем воспоминанием о трудном и героическом времени борьбы за советскую власть, приобретает остросовременное звучание. «Цепь» снова «перезванивает».

В финале поэмы все повторявшиеся в ней образы — и «железная резная дверь», и «полночный барабан, кровавый бубен», и «шаги британских часовых», и «Каспийское обветренное море» — сливаются в общую трагическую картину залитого кровью, но не покоренного города. Теперь слова о Шаумяне впервые звучат по-другому, создавая высокую патетику финала:

А Шаумян поднялся из могилы,
Пожаром крови встал над морем утра.
И лица комиссаров облаками
Багряными над Каспием клубятся.

В поэме «Баку! Баку!», как в творчестве Луговского вообще, лирическое переживание предстает во всей своей цельности, охватывает мир во всем его богатстве, отвергает традиционное деление на общее и личное, дает поэту полную свободу самых неожиданных и смелых ассоциаций, сопоставлений, синтезов.

Необычайной цельностью лирического переживания отличается также поэма «Снег».

Многие поэмы, вошедшие в «Середину века», построены на законченных и логически развивающихся сюжетных эпизодах. Таковы, прежде всего, «Эфемера», «Берлин 1936», «Могила Абу-Муслима». Сюда в той или иной степени относятся также «Новый год», «Обычная гостиница», «Белькомб», «Первая свеча». Сюжетные эпизоды, на которых строятся эти поэмы, порой весьма сложны, как, например, в поэме «Эфемера». В «Могиле Абу-Муслима» меньше сюжетных перипетий, но она тоже состоит из нескольких эпизодов. Наиболее замкнут в себе сюжетный эпизод, на котором построен «Берлин».

Разумеется, говорить о том, что поэмы Луговского носят сюжетный характер, можно лишь условно. Главное в них не строго выдержанное сюжетное развитие, как бывает в повести или рассказе, а внутреннее образное движение, которое очень часто разрывает сюжетную канву и выходит далеко за ее пределы. Так происходит в «Берлине», когда возникает отступление о Сталинграде. Так и в «Новом годе», и в «Белькомбе», и, пожалуй, более всего в «Могиле Абу-Муслима», где поэт особенно волен в неожиданных ассоциациях и переходах.

И все-таки в поэмах, которые я только что перечислил, есть известное подобие сюжета и композиция их явственно отличается от композиции таких поэм, как «Дербент», «Снег», «Баку! Баку!», «Москва», «Юность». В «Середине века» есть и еще один цикл поэм, включающий в себя «Сказку о дедовой шубе», «Сказку о том, как человек шел со смертью» и «Сказку о сне». Но относящиеся сюда поэмы не лишены сюжетного начала (пусть оно приобретает в них сказочно-фантастический характер) и в этом смысле примыкают скорее к «Эфемере» и «Берлину», чем к «Дербенту» и «Баку!» Так, например, «Сказка о сне» — совер-

шенно законченная фантастическая новелла, действие которой развивается с присущей новелле сюжетной последовательностью. В «Сказке о том, как человек шел со смертью» главное, конечно, символический образ Гнилушки, но и для него созданы известные сюжетные обстоятельства, пусть и весьма условные.

В поэме «Снег» нет никакого сюжета. Это вольные философско-поэтические размышления, логика и динамика которых определяется лишь их собственным ходом и больше ничем.

«Снег» — кажется, единственная в книге поэма о любви и только любви. Это лирическая повесть о двух любящих сердцах, находящих друг друга в счастливой неразберихе последних месяцев войны, в громе московских победных салютов. На первый взгляд, к этому и сводится содержание поэмы. Но, присмотревшись к «Снегу» чуть пристальнее, мы сразу убедимся, что перед нами не просто лирическая повесть о двух любящих сердцах, но страстный монолог о том, какова должна быть настоящая любовь.

Едва начав читать «Снег», мы оказываемся в атмосфере стремительного полета: «И вдруг салют в неистовом полете шипящих, страстных, радужных огней».

«Черный день», который когда-то был у поэта («Любовь, разрыв и горе»), связывается в его мыслях с ощущением, что мир застыл тогда в полной неподвижности: «Конец. Ни времени, ни малого движенья...»

Новая, счастливая любовь ассоциируется у него с ощущением полета:

И вдруг издалека,
С конца земли, из самых главных сказок,
Раздался легкий звон холодной стали,
Звон снега, звон поземки, звон полета...

«Звон полета» — новый поэтический образ, противостоящий «медленному покою», «бесконечным, как вечность, гаммам», «зеленому дворику маленькой души».

«Великий праздничный полет снежинок», «Вперед и вверх, в седой полет снежинок», «Гордись полетом радостным» — таковы образы, характерные для поэмы «Снег».

Поэт говорит своей любимой: «Ты разная. Но ты была в полете». Это для него главное в человеке. Подлинное «земное счастье» связано не с «медленным покоем», а с «полетом»: «Так хорошо с тобою быть в полете».

В поэме «Первая свеча» возникает еще раз — кажется, последний раз в книге! — искушение «мировым уютом». В одном из вагонов поезда, идущего из Москвы в далекий тыл, патефон «кощунственно и жалко» наигрывает румбу. Черная пластинка назойливо поет о том, что «ночью расцветают розы и уплывает голубой перрон».

Так мерзостно она и нежно пела
Одно и то же с дьявольским упорством,
Что счастье теребило теплой лапкой
Затылки стриженые.
                                        Это было
Нечистое и злое искушенье.
Да, в том купе лежал как бы уют.
Все сто вещей приладились, как должно,
В пространстве маленьком и говорили
Домашними своими язычками,
Но грозный снег метался за окном.

Перед нами знакомый образ «медленного покоя»: «в том купе *лежал* как бы уют», «все сто вещей *приладились* как должно». Неподвижный, замкнутый в себе, застывший мир... Мир счастья, которое теребит затылки своей *«теплой* лапкой»...

Но на этот раз «нечистому и злому искушенью» противостоит «грозный снег». В образе «грозного снега» воплощено то ощущение полета, которое впоследствии целиком окрасит поэму «Снег»: «И все же я зову тебя в полет по белым исполинским трубам снега...»

В конце поэмы Луговской возвращается к образу, которым она была начата: «И вновь салют в неистовом полете шипящих, страстных, радужных огней». И дальше, уже совсем в заключение, он пишет: «Достоин каждый человек полета в любви, работе, творчестве и жизни!»

Среди записей, которые Луговской делал для поэмы «Снег», есть, между прочим, такая: «Я вынул тебя из времени и пространства и уже одел в серебряное. Кому же ты достанешься? Выше законов, сражений и государств — ты. Не для всех — о нет! Это было бы глупой ложью. Но для меня». Не правда ли, странная запись? Но она кажется странной только потому, что я привел ее без заключительной строки: «Так и приходит к поющему *песня о мировом уюте*».

Таково представление о любви и счастье, с которым Луговской всю жизнь боролся. В окончательном тексте поэмы «мировой уют» не упоминается ни разу, но «Снег» направлен прямо против него. «Не замыкаясь в мировой уют, не отрекаясь от земного счастья» — таков девиз Луговского, таков пафос его поэмы. А «земное счастье», идет ли речь о любви, работе, творчестве, жизни, — в непокое, в вечном движении вперед, в стремительном и непрерывном полете: «Достоин каждый человек полета...» Не существует никаких особых законов счастья в любви и в труде. Чувство полета одинаково делает человека счастливым, когда он любит, работает, творит, живет...

Твердой верой, что человек создан для счастья, проник-

нута завершающая «Середину века» поэма «Юность». «А шар земной — он выкруглен для счастья!» — восклицает поэт. Этот вывод тем ценнее, чем более он выстрадан, чем труднее, горше, «бедственнее» подтверждающий его жизненный опыт. «Середине века» чужд бездумный и ненадежный оптимизм, попросту игнорирующий жизненные трудности. Ей присущ совсем другой оптимизм — зрелый, мужественный, уверенный в своих силах. Автор «Середины века» чувствует себя оптимистом не потому, что отмахивается от жизненных трудностей, а потому, что знает, как их преодолевать.

«Юность» связана одновременно и со «Снегом» и с «Москвой». Со «Снегом» ее сближает тема любви, с «Москвой» — раздумья о веке, о народе, о прошлом, настоящем и будущем.

В начале поэмы возникает образ спящей женщины, который дается на фоне весеннего черноморского пейзажа: «И запах чебреца и дикой мяты, как при начале мира», «В полночных хорах маленьких цикад, сверчков, гремящих по всему нагорью», «В грохоте прибоев».

Внимательному читателю «Середины века» все это не может не показаться знакомым. В книге уже были такие строки: «Пахнет холстом, и *чебрецом, и дикой мятой*»; «*В грохоте прибоя, цикад, сверчков,* ракушек»; «Я поджидаю жадно, как бывало, *как при начале мира*». Все это уже было в «Эфемере».

Поэтическая «цепь» вновь и вновь «перезванивает». То, что в «Эфемере» было одним из соблазнов, которыми искушал человека «мировой уют», становится в «Юности» одним из проявлений «земного счастья». Поэт отбирает у «мирового уюта» даже и то, что, казалось бы, принадлежит именно ему.

Так поэт вступает в последний бой со своим неизменным смертельным врагом — на этот раз на его собственной территории.

Лирический фон, на котором даны женские образы в «Эфемере» и «Юности», одинаков, но сами образы противоположны друг другу. Женщина из поэмы «Эфемера» — олицетворение страсти, замыкающей человека в свой тесный, маленький круг. Спящая женщина из поэмы «Юность» — воплощение любви, ведущей человека навстречу широкому миру борьбы и творчества.

Образ женщины скоро начинает терять в поэме свои реальные бытовые очертания. Он все больше становится романтическим символом неумирающей юности, молодости мира, вдохновенного творчества, вечно прекрасной и юной поэзии («Спи, торжество мое, начало песни, что через жизнь мою, смеясь, летела», «Спи, мир творившая со мною вместе, на молодой земле, едва просохшей от крови Перекопа и Кронштадта»). Такие превращения мы уже не раз наблюдали в поэзии Луговского — и в «Жестоком пробуждении», и в стихотворении «Сивым дождем на мои виски падает седина...», и в «Белой вишне», и в «Кондо-озере», и в «Тревоге».

На этот раз Луговской как бы «обнажает» свой поэтический прием и, обращаясь к спящей женщине, признается:

Ведь вызвал я из времени тебя
Проспать всю эту ночь весной на взгорье
В беленом домике среди ракеток,
И тапок, и мячей для волейбола,
Чтобы с душой своей пробыть всю ночь.

Вслед за этим в поэме идет лирическое отступление: «Я вспоминаю: проходят люди, битвы, города». Трагически-

прекрасное «время гигантских строек, подвигов, трудов, подвижничества, юного геройства» сменяется «самым тяжким, грозным трудом войны». Поэт утверждает верность прекрасному боевому прошлому нашего народа: «Мы изменили прошлому? О нет!» Народ все одолел, ибо «жадно верил юности своей, той молодости ленинской усмешки, той юности, единственной на свете, такой понятной, светлой, неподкупной, что для нее на свете все простишь».

«О молодость неслыханного мира, те десять дней, что потрясли весь мир», — восклицает поэт.

Образ молодости мира — один из самых сокровенных образов поэзии Луговского. Эмоциональный «состав» его всегда сложен — он включает в себя и революционную патетику, и страстное утверждение новизны, первозданности, начала новой эры, и вечно молодую лирику древних человеческих чувств. Примерно таков «состав» этого образа и в поэме «Юность». Это та молодость мира, та юность, «что в ленинской квартире сидит и смотрит на плетеном кресле в такую даль, что и сказать нельзя». В то же время это и женщина, «что крепко спит под ласковым солдатским одеялом, как молодость ушедшая моя». Таким, я бы сказал, синтетическим образом молодости и заканчивается поэма, а вместе с ней и вся книга:

Тебя я вымыл месяцем и ветром.
Проснись и приходи под небо юга.
Вся в песнях ветра, в грохоте прибоев,
Скорей явись!
Тебя я вызываю
Из времени, пространства и судьбы.

Дыханье молодости слышит мир,
Рожденный, чтобы вечно обновляться.
Так будем вечно обновлять его!

«Москва» и «Юность» дополняют друг друга. В обеих поэмах Луговской размышляет о времени, «о том неповторимом, единственном на свете», как он назвал его во вступлении. Но «Москва» — интеллектуальнее, а «Юность» — эмоциональнее. Взятые вместе, они достойно завершают книгу, широко раскрывая духовный мир ее героя.

В «Юности» вновь создана атмосфера густого, исступленного, почти задыхающегося лиризма: «О, золотой кисейный свет весны!», «Такая свежесть всех вещей и звуков, что не сравнишь ни с чем», «Огромные, как смерть, столбы луны. Пылают синие зубцы Ай-Петри» и т. д.

Мы без всякого труда узнаем в книге многие черты поэтической манеры, издавна присущей Луговскому. Это ее имел в виду Антокольский, когда цитировал строку из раннего стихотворения, когда-то написанного его другом: «Исполинские гулы пространств»...

Луговской видит мир во всем его грандиозном размахе и воплощает его в образах приподнятых, торжественных, масштабных.

В «Середине века» мы найдем «исполинскую снеговую равнину», «исполинские страсти», «исполинскую карусель», «исполинские трубы снега». Это по-прежнему так же типично для Луговского, как и «огромный гулкий мир», «огромное пространство», «огромные, как смерть, столбы луны». По-прежнему в ходу у Луговского эпитеты «гигантский», «богатырский», «бешеный», «грозный», «огненный», «неукротимый», «немыслимый», «непреклонный».

Некогда Луговской считал, что «приподнятость тона, повышенность и торжественность эмоции» являются его «постоянным полунедостатком-полупреимуществом». Во многих случаях так оно и было. Но в атмосфере белого стиха эти черты как бы освободились от того, что делало

их «полунедостатком». Они словно были созданы именно для белого стиха с его торжественностью, патетикой, благозвучием.

Пусть снова всколыхнется полог звезд
И снова зазвучит во всем величье
Седая колыбельная сверчков.
Пусть люди мирно спят и видят сны
Счастливые. И пусть зашелестит
И развернется под луною книга,
Земная книга воли и свободы.
Пусть в нашем мире воцарится юность.

Здесь все характерно для Луговского — и страстное желание счастья людям, и торжественность тона, и приподнятость образов, и повышенность эмоции. Белый стих звучит естественно, свободно, я бы сказал — величественно.

Такова и вся «Середина века» — величественная исповедь нашего современника, вдохновенная эпопея грандиозных событий середины нашего столетия.

Начиная свой труд, Луговской писал: «Мне десять жизней нужно бы прожить, чтоб передать богатство нашей жизни».

Многое, очень многое осталось за пределами книги. «Я много видел. Многого не видел. Вокруг не понял и в себе не понял. В душе не видел, на земле не видел», — признавался поэт.

Но и то, что он видел, понял и художественно воплотил, поистине грандиозно.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Луговской называл себя поэтом 20-х годов.

«Мы, поэты двадцатых годов...» — писал он в одной из своих статей. Кроме себя и Антокольского, которому статья была посвящена, он, вероятно, имел в виду Тихонова, Багрицкого, Светлова, Казина, Сельвинского, Исаковского, Ушакова, Саянова, Безыменского, Уткина, Кирсанова, Голодного, Жарова.

Некоторые из поэтов, начавших печататься в 20-х годах, так и остались поэтами 20-х годов. Они работали в поэзии еще много лет, выпустили много книг, но лучшее из того, что ими было создано, то, что обогатило советскую поэзию, они написали именно в 20-е годы. Я не буду приводить примеры — каждый, кто хоть сколько-нибудь следит за нашей поэзией, с легкостью сделает это без моей помощи...

Луговского, конечно, можно назвать поэтом 20-х годов. Но нельзя сказать, что он остался поэтом 20-х годов.

Без Луговского мы не можем представить себе советской поэзии не только 20-х годов, но и 30-х, и 40-х и 50-х. В ее обиход прочно вошли написанные в двадцатых годах «Песня о ветре», «Жестокое пробуждение», «Письмо к республике от моего друга»; написанные в 30-х годах «Большевикам пустыни и весны», «Посевная», «Басмач», «Хельманжоу», «Прощанье в октябре», «Каспийское море», «Мужество и нетерпенье», «Сивым дождем на мои виски...», «На улице дождь», «Медведь», «Конек-горбунок», «Мальчики играют на горе», «Лозовая», «Десять жизней», «Остролистник», «Курсантская венгерка»; написанные в 40-х годах «Возвращение», «Ночь над Боз-Су», «Город огней», «Бего ват».

Да, 40-е годы были наиболее трудными в жизни и творчестве Луговского. Тогда он дал поэзии меньше, чем мог и должен был дать. Но зато каким необыкновенным расцветом ознаменовались 50-е!

Пусть на протяжении трех десятилетий голос Луговского не всегда звучал с одинаковой силой. Временные трудности вскоре сменялись новыми, подчас удивительными взлетами. Так было в конце 30-х годов, когда после слабых «Октябрьских стихов» вдруг возникло все то, что впоследствии составило книгу «Новые стихи». Так было в конце 40-х и в особенности в 50-х годах, когда наступила поразившая всех вторая молодость, когда было создано лучшее из того, что Луговской вообще написал за свою жизнь.

Как часто произведения, созданные в давно протекшей юности, остаются самой значительной страницей писательской биографии, а их автор на склоне лет обращается к деловой прозе, публицистике, мемуарам...

Луговской никогда не писал ничего, кроме стихов (я не

беру в расчет статей по вопросам поэзии, с которыми он время от времени выступал). Но дело, в конце концов, не в этом. Можно до глубокой старости писать только стихи и не сохранить в себе никаких остатков песенной силы. И, наоборот, можно на склоне лет обратиться, скажем, к мемуарам и доказать, что песенная сила способна проявить себя и в этом жанре...

Когда-то в стихотворении «Конек-горбунок», написанном незадолго до войны, Луговской обращался к русской земле, к родине, к России:

Ты кормила,
не скупясь,
меня,
Материнским молоком поила,
Песенного подарила мне коня —
Горбунка коня
мне подарила.
Ну и что же,
я живу с таким конем.
Много лет
ведется дружба
между нами.
Искрами он пышет
и огнем,
Сказочными
хлопает
ушами.

Это было стихотворение о самом главном для поэта — о родине, подарившей ему песенную силу. Конек-горбунок так же олицетворял песенную силу поэта, как и традиционный Пегас.

Пушкин отказывался считать поэтом того, кто «не ищет чистых муз, ни пылкого Пегаса». «Конюший дряхло-

го Пегаса» — так определил он отставного служителя муз, родителя «од не слишком громозвучных, и сказочек довольно скучных».

Нет ничего страшнее для поэта, чем оказаться «конюшим дряхлого Пегаса».

На Первом съезде писателей Луговской говорил, что если бы существовала судьба, то у него была бы просьба к ней: «чтобы сохранилась во мне до конца сила песни, потому что песня — это символ моей великой родины».

Надо ли пояснять, что оратор имел в виду песню не в жанровом смысле? Он говорил о ней в том же высоком значении, что и Маяковский («Но я себя смирял, становясь на горло собственной песне») и Есенин («Пой песню, поэт, пой»). Подобно Маяковскому и Есенину, Луговской говорил о песне, как о всем своем творчестве поэта в целом. Он мечтал о том, чтобы до конца дней не покинула его песенная сила, чтобы он не стал «конюшим дряхлого Пегаса», чтобы сохранился в нем тот песенный дар, которым наделила его судьба.

Много лет спустя, в стихотворении «Карпаты», Луговской писал:

Вот так я увидел ночью
весеннюю пляску рек
И радовался под снегами,
что жив я,
что я человек,
Что можно стоять,
не сгибаясь,
у смерти на самом краю,
Родине отдавая
все песни,
всю силу свою.

Творческая сила поэта отождествлена здесь с песнями, которые он отдает родине.

В конце жизни Луговской написал книги, полные настоящей песенной силы.

Заканчивая свою автобиографию, поэт писал: «Что же сказать в качестве послесловия? Мне довелось многое видеть и многое пережить. Несмотря на ошибки, а они были и в моей жизни и в творчестве, я с самых ранних своих стихов стремился доказать, что жизнь на земле создана для счастья, а не для бессмысленной гибели».

Это написано вскоре после окончания работы над поэмой «Юность», в которой, как мы знаем, сказано: «А шар земной — он выкруглен для счастья!»

Всю свою поэтическую жизнь Луговской напряженно размышлял, что такое человеческое счастье, какие пути ведут к нему, чем оно отличается от того, что лишь притворяется счастьем, не имея с ним ничего общего.

Всю свою жизнь Луговской тревожился о том, как бы тяга к земному счастью не заслонила в человеческой душе стремления к борьбе, к творчеству, к полету. Он устремлялся сам и звал читателя в тот вечно тревожный, чуждый покоя, бесконечный мир борьбы, вне которого человека ждет лишь жалкое подобие счастья. В его душе неизменно жила «громада мира», та самая, которой он посвятил свои лучшие строки.

Отвергая искушения и соблазны «мирового уюта», Луговской звал читателя к настоящему земному счастью, не замыкающему себя в «зеленый дворик маленькой души», а смело выходящему в необъятный мир борьбы: «Нам с тобою не нужен счастливый дом. Здесь наш дом, где тревога и ветер».

Ощущение настоящего земного счастья достигло особой силы в последних книгах Луговского.

Мы можем с полным правом сказать, что судьба выполнила просьбу, с которой поэт когда-то к ней обращался.

Дружбу с песенным Коньком-горбунком Владимир Луговской сохранил до конца своих дней.

1959—1963

ОГЛАВЛЕНИЕ

ЛЕВИН ЛЕВ ИЛЬИЧ
ВЛАДИМИР ЛУГОВСКОЙ
М., «Советский писатель», 1963, 400 стр. 18 илл.

Редактор М. Я. Малхазова. Художник А. И. Ременик.
Худож. редактор В. В. Медведев.
Техн. редактор Н. Д. Бессонова.
Корректор Л. К. Фарисеева.

Сдано в набор 26/I 1963 г.
Подписано к печати 14/VI 1963 г.
А01996. Бумага 70×108 1/32.
Печ. л. 12 1/2+18 илл. (18,66). Уч.-изд. л. 17,82
Тираж 8000 экз. Заказ № 44
Цена 86 коп.

Издательство «Советский писатель»
Москва К-9, Б. Гнездниковский пер., 10

Московская типография № 8
Управление полиграфической
промышленности Мосгорсовнархоза
Москва, 1-й Рижский пер., 2

86 коп.


Л. ЛЕВИН
КНИГА О ПОЭТЕ